مقالاتِ مسعود

(لسانی و علمی مضامین کا مجموعہ)

مسعود حسین

(پروفیسر ایمریٹس)

سابق پروفیسر و صدر، شعبہ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی

سابق پروفیسر و صدر، شعبہ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی

ترقی اردو بیورو، نئی دہلی

مقالاتِ مسعود

(لسانی و علمی مضامین کا مجموعہ)

مسعود حسین

(پروفیسر ایمے ریٹس)

سابق پروفیسر و صدر، شعبہ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی

سابق پروفیسر و صدر، شعبہ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی

ترقی اردو بیورو، نئی دہلی

پیش لفظ

ہندوستان میں اردو زبان و ادب کی ترقی و ترویج کے لیے ترقی اردو بیورو (بورڈ) قائم کیا گیا۔ اردو کے لیے کام کرنے والا یہ ملک کا سب سے بڑا ادارہ ہے جو دو دہائیوں سے مسلسل مختلف جہات میں اپنے خاص خاص منصوبوں کے ذریعہ سرگرم عمل ہے۔ اس ادارہ سے مختلف جدید اور مشرقی علوم پر مشتمل کتابیں خاصی تعداد میں سماجی ترقی، معاشی حصول، عصری تعلیمی اور معاشرہ کی دوسری ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے شائع کی گئی ہیں جن میں اردو کے کئی ادبی شاہکار، بنیادی متن، قلمی اور مطبوعہ کتابوں کی وضاحتی فہرستیں، تکنیکی اور سائنسی علوم کی کتابیں، بچوں کی کتابیں، جغرافیہ، تاریخ، سماجیات، سیاسیات، تجارت، زراعت، لسانیات، قانون، طب اور علوم کے کئی دوسرے شعبوں سے متعلق کتابیں شامل ہیں۔ بیورو کے اشاعتی پروگرام کے تحت شائع ہونے والی کتابوں کی افادیت اور اہمیت کا اندازہ اس سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ مختصر عرصہ میں بعض کتابوں کے دوسرے تیسرے ایڈیشن شائع کرنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ ترقی اردو بیورو نے اپنے منصوبوں میں کتابوں کی اشاعت کو خاص اہمیت دی ہے۔ کیوں کہ کتابیں علم کا سرچشمہ رہی ہیں اور بغیر علم کے انسانی تہذیب کے ارتقا کی تاریخ مکمل نہیں تصور کی جاتی۔ جدید معاشرے میں کتابوں کی اہمیت مُسلّم ہے۔ بیورو کے اشاعتی منصوبہ میں اردو انسائیکلو پیڈیا، ذولسانی اور اردو۔ اردو لغات بھی شامل ہیں۔

ہمارے قارئین کا خیال ہے کہ بیورو کی کتابوں کا معیار اعلا پائے کا ہوتا ہے اور وہ ان کی ضرورتوں کو کامیابی کے ساتھ پورا کر رہی ہیں۔ قارئین کی سہولتوں کا مزید خیال کرتے ہوئے کتابوں کی قیمت بہت کم رکھی جاتی ہے تاکہ کتاب زیادہ سے زیادہ ہاتھوں تک پہنچے اور وہ اس بیش بہا علمی خزانہ سے زیادہ سے زیادہ مستفید اور مستفیض ہو سکیں۔

یہ کتاب بھی بیورو کے اشاعتی پروگرام کی ایک کڑی ہے۔ امید ہے کہ آپ کے علمی ادبی ذوق کے تسکین کا باعث بنے گی اور آپ کی ضرورت کو پورا کرے گی۔

ڈاکٹر فہمیدہ بیگم
ڈائریکٹر ترقی اردو بیورو

فہرست

سخن ہائے گفتنی 7
اُردو صوتیات کا خاکہ 9
اُردو لفظ کا صوتی و تجز صوتیاتی تجزیہ 23
قومی یک جہتی اور ہندوستانی زبانیں 70
مطالعۂ شعر (صوتیاتی نقطۂ نظر سے) 83
تخلیقی زبان 95
اقبال کا صوتی آہنگ 100
اقبال کے ترکیب بند 111
کلام غالب میں قافیے اور ردیف کا آہنگ 123
غالب کی ایک غزل کا تجزیہ 131
غالب کے خطوط کی لسانی اہمیت 142
فانی کی ایک غزل کا صوتیاتی تجزیہ 148
اصغر گونڈوی کا ایک نقاد ـــــ نیاز فتح پوری 156
میرا شعری تجربہ 166
اُردو لغت نویسی کے بعض مسائل 183
گودان تا گئودان 200
اُردو : مردم شماری کے آئینے میں 209

سخن ہائے گفتنی

"مقالاتِ مسعود" میرے سولہ لسانی و علمی مضامین پر مشتمل تیسرا مجموعہ ہے جس میں پچھلے بیس برس کا انتخاب شامل ہے۔ اس سے قبل میرے مضامین کے دو مجموعے "زبان و ادب" (1954) اور "شعر و زبان" (1966) شائع ہو چکے ہیں۔ ان مضامین کا تعلق لسانیات، شعریات اور تحقیقات کے موضوعات سے ہے۔ "اُردو لفظ کا صوتی و تجز صوتیاتی تجزیہ" انگریزی میں لکھا گیا تھا جس کا نہایت عمدہ ترجمہ میرے فاضل شاگرد ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ نے کیا ہے۔ یہ کسی دوسرے کے بس کی بات نہ تھی۔ 'شعریات' سے متعلق اس مجموعے میں سب سے زیادہ تحریریں شامل ہیں۔ شعری تنقید میں میرا طریق کار لسانیاتی ہے، جس کی ابتدا میں نے بیس برس پہلے کی تھی۔ "میرا شعری تجربہ" اپنی نوعیت کا منفرد مضمون ہے۔ یہ تخلیقِ شعر کے بارے میں ایک شاعر کی شہادت ہے، اس لیے لائقِ توجہ ہے۔

تحقیقات کے ضمن میں "اُردو لغت نویسی کے بعض مسائل" میرے تین سال کے ان تجربوں کا نچوڑ ہے جو مجھے ترقی اُردو بیورو (نئی دہلی) کے اُردو لغت کے مدیرِ اعلیٰ کی حیثیت سے حاصل ہوئے۔ ایک اور تحقیقی مضمون "گودان تا گئودان" کی جانب قارئین کی توجہ خاص طور پر منعطف کرانا چاہوں گا۔ میری تحقیق کے مطابق نہ صرف گئودان۔ بلکہ آخری دور کے دوسرے ناول بھی۔ گوشۂ عافیت، چوگانِ ہستی اور میدانِ عمل — اُردو میں پریم چند کے تصنیف کردہ نہیں۔ ان کے دوست اور مترجم اقبال بہادر ورما سحرؔ ہنگامی کا یہ دعویٰ صحیح ہے کہ یہ ان کے قلم کا نقش ہیں جس کا معاوضہ بھی انھیں مِلا ہے۔ میری اس تحقیق سے پریم چند کے پرستاروں میں عرصے تک ہلچل مچی رہی۔ مجھے افسوس ہے کہ اس ہلچل کا نتیجہ غافلانہ

ہٹ دھرمی کے سوا اور کچھ حاصل نہیں ہوا۔

آخر آخر میں "اُردو: مردم شماری کے آئینے میں" میں نے اس دھاندلی کو بے نقاب کیا ہے جو اس مقہور زبان کے ساتھ 1951 تا 1971 کی مردم شماری میں مسلسل ہوتی رہی ہے۔ زبانوں سے متعلق 1981 کے اعداد و شمار 'بوجوہ' ہنوز نہیں شائع کئے گئے ہیں۔

یہ مضامین شاید ابھی عرصے تک اوراقِ پریشاں رہتے اگر ترقی اُردو بیورو (نئی دہلی) کی ڈائریکٹر ڈاکٹر فہمیدہ بیگم کی توجہ سے بیورو کے اشاعتی پروگرام میں شامل نہ کر لیے جاتے اس لطفِ خاص کے لیے میں موصوفہ کا بیحد ممنون ہوں۔

جاوید منزل، دودپور، علی گڑھ

26 جون 1987

مسعود حسین

اُردو صوتیات کا خاکہ

ہر زبان کا ایک صوتی نظام ہوتا ہے جس سے ارتقا کی نشاندہی تاریخی لسانیات کے ذریعہ کی جاتی ہے۔ اُردو صحیح معنوں میں ایک ریختہ اور مخلوط زبان ہے۔ اس کی قواعد کی ہر سطح پر لسانی اختلاط کے آثار پائے جاتے ہیں۔ عربی فارسی کے اثرات اسلوبیات سے ہوتے ہوئے صرف و نحو بلکہ صوتیات تک نفوذ کر گئے ہیں۔ آج ہم اُردو زبان کا صحیح تصوّر اس وقت تک قائم نہیں کر سکتے جب تک کوئی شخص "ز"، "خ"، "ف"، "غ" وغیرہ کو صحیح مخرج سے ادا کرنے پر قدرت نہیں رکھتا۔ "ق" کے بارے میں جبیں پر شکنیں پڑ جائیں گی لیکن یہ بھی اسی صف میں آتا ہے۔ اُردو رسمِ خط عربی رسمِ خط کی توسیع شدہ شکل ہے جس کا اطلاق پہلے ایرانی پر ہوا اور بعد کو ہندوستانی زبان پر۔ بدلیسی لباس میں جلوہ گر ہونے کی وجہ سے اُردو کے آریائی خد و خال کسی قدر روپوش ہو جاتے ہیں اور صوتیات کے طالبِ علم کو حرف پر صوت کا دھوکا ہوتا ہے۔ صوتیات کی تدریس کے سلسلے میں یہ میرا ذاتی تجربہ ہے کہ اُردو کے طالبِ علم کے ذہن میں حرف و صوت کا باہمی تعلق بہت دیر میں واضح ہوتا ہے۔ حرف ذہن پر اس قدر مسلّط رہتا ہے کہ وہ اُردو کی بنیادی آوازوں کو دیر میں پہچان پاتا ہے۔ وہ "گھر"، "بھر"، "جھڑ" وغیرہ الفاظ میں "گھ" کو "گ" اور "ھ"۔ "بھ" کو "ب" اور "ھ" اور "جھ" کو "ج" اور "ھ" سے مرکب آوازیں سمجھتا ہے، حالانکہ صوتی نقطۂ نظر سے یہ مفرد آوازیں ہیں نہ کہ مرکب۔ ہمارے مکتبوں میں اُردو کے اُستاد بچّے کو ہمیشہ گ ھ ر (زبر) گھر اور ب ھ ر (زبر) بھر پڑھاتے آئے ہیں اور پڑھا رہے ہیں۔ بعض اوقات ہائے ہوز اور دوچشمی (ھ) کا امتیاز تک قائم نہیں رکھا جاتا۔ فرق صرف ایسے

مقامات پر کیا جاتا ہے جہاں غلط مبحث کا ڈر ہو۔ مثلاً دُھر اور دُہر۔

صوتیاتی نقطۂ نظر سے ہر زبان کی آوازوں کو دو خاص شقوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

1۔ مُصوتے vowels

2۔ مُصمتے consonants

یہاں ہم عمداً اُردو قواعد کی عام اصطلاحات حروفِ علّت اور حروفِ صحیح استعمال نہیں کر رہے ہیں۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، ہمارے فلسفۂ قواعد کے تمام پہلوؤں پر "حرف" کا تصوّر چھایا ہوا ہے جب کہ بُنیادی طور پر زبان تقریر ہے نہ کہ تحریر۔

اُردو کے مُصوّتے

اُردو کے تمام مُصوّتے ہند آریائی ہیں اور تعداد و نوعیت کے اعتبار سے فارسی اور عربی کے مُصوّتوں سے کافی مختلف۔ ان کے اظہار کے لیے جب عربی فارسی رسمِ خط کو استعمال کیا گیا تھا تو کئی دِقتوں کا سامنا ہوا۔ ان سے ہمارے معلّمین اور کاتب مختلف زبانوں میں مختلف انداز میں عہدہ برا ہوئے ہیں تاحال ان کی مقرّرہ علامات میں اتفاقِ رائے نہیں ہو سکا ہے۔

ہند آریائی لسانی روایت کے مُطابق اُردو کے مُصوّتے دیوناگری رسمِ خط میں حسبِ ذیل ہیں:۔

آٹھ خالص مُصوّتے:

अ आ इ ई उ ऊ ए ओ

دو دوہرے مُصوّتے diphthongs

ऐ औ

دیوناگری میں ان کی ماترائی شکلیں حسبِ ذیل ہوتی ہیں:

ा ि ी ु ू े ै ो ौ

حرف अ کی ماترا مفقود ہے اس لیے کہ دیوناگری کے تمام مُصمتوں consonants میں یہ مُضمر تصوّر کیا جاتا ہے۔ سنسکرت میں جب کسی مُصمتے کو بغیر अ کے یعنی ساکن دِکھانا مقصود ہوتا ہے تو [क्] کی شکل میں "ہل" کر دیتے ہیں۔ अ کے اس مُضمر تصوّر سے

آج ہندی پڑھنے میں نو مشقوں کو ایک سخت دِقت کا سامنا پڑتا ہے۔ ہندی زبان اب لسانی ارتقا کی اس منزل میں پہنچ چکی ہے جہاں ارکانِ تہجی syllable کے خاتمے پر مُصمّتے ساکن ہو جاتے ہیں لیکن اس تصوّر کی وجہ سے دیہاتی مکاتب میں ابھی تک یوں پڑھایا جا رہا ہے' चलती بجائے چلتی یعنی [ल] متحرک بجائے ساکن کے۔ اِس اعتبار سے اُردو کا جزم (ہ) زیادہ صحیح تلفظ کی جانب رہبری کرتا ہے۔

عربی فارسی رسمِ خط میں مُصوّتوں کی مذکورہ بالا اقدار تین مکمّل شکلوں (یعنی ا ، ی ، و) اور تین اعراب (زیر ، زبر ، پیش) کے علایم میں اظہار کی جاتی ہیں۔ باقی ماندہ انھیں سے مرکب شکلوں میں ظاہر کی جا سکتی ہیں۔ اگر دیوناگری کی ترتیب ملحوظ رکھتے ہوئے ہم اپنے مُصوّتوں کو اُردو رسمِ خط میں پیش کرنا چاہیں تو یہ شکلیں بنتی ہیں :

اَ ا (آ) / ـِ ـی / ـُ ـو / ـے / ـَے / ـو / ـَو

مثالیں :

مَل مال ، مِل میل ، مُل مُول ، میل مَیل ، مول مَول

دیوناگری رسمِ خط اور سنسکرت صَوتیات لسانی نقطۂ نظر سے اہم ہونے کے باوجود بعض لسانی مغالطوں کا شکار ہے مثلاً अ اور आ کے اظہار میں आ کو अ کی طویل شکل تسلیم کیا جاتا ہے۔ یہ تصوّر بارہ کھڑی کے بیشتر جوڑوں میں پوشیدہ ہے لیکن جدید صَوتیاتی تجزیے سے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچ گئی ہے کہ ان مُصوّتوں میں صرف لمبائی کا اختلاف نہیں بلکہ مخارج کا بھی ہے۔ چنانچہ بین الاقوامی صَوتیاتی رسمِ خط میں (جو رومن پر مبنی ہے) ان مخارج کے اختلافات کو پیشِ نظر رکھ کر ہر مُصوّتے کے لیے علاحدہ علامت مقرر کی گئی ہے۔

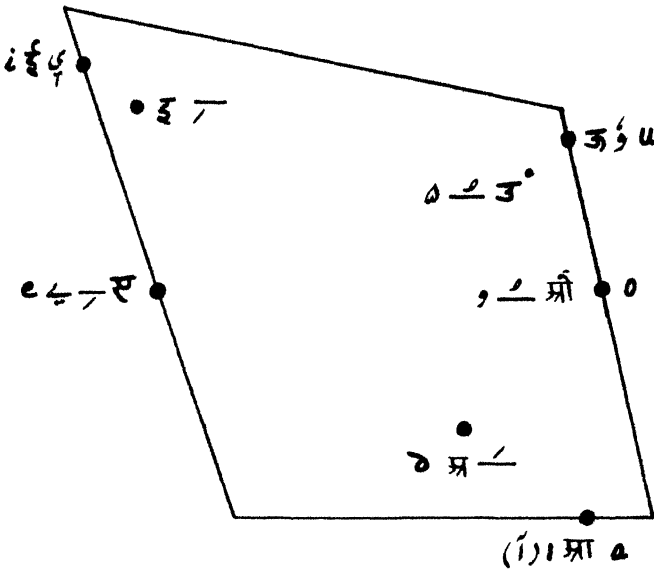
ə a, ɪ i, ʊ u

अ आ, इ ई, उ ऊ

e ɔ ɛː ɔː

ए ओ ऐ औ

مُصوّتوں کے چوکھٹے میں جو انسانی مُنہ کی علم الاشکال کی روشنی میں شکل پیش کرتا ہے۔

ان مُصوتوں کو حسبِ ذیل انداز میں پیش کیا جاسکتا ہے۔

اُردو کے مُصمتے

اُردو مُصمتوں کی تاریخ نہایت دِلچسپ ہے۔ جبکہ مُصوتے خالص آریائی ہیں۔ مُصمتوں میں ہندی، فارسی اور عربی آوازوں کی آمیزش پائی جاتی ہے۔ ان آوازوں کو حسبِ ذیل مرکبات میں پیش کیا جاسکتا ہے۔

1۔ خالص ہندی آوازیں: پھ، تھ، ٹھ، چھ، کھ، بھ، دھ، ڈھ، جھ، گھ، ٹ، ڈ، ڑ، ڑھ۔

2۔ خالص فارسی: ژ

3۔ خالص عربی: ق

4۔ ہندی فارسی مشترک: ب، پ، ت، ج، چ، د، ر، س، ش، ک، گ، ل، م، ن، و، ہ، ی۔

5۔ ہندی عربی مشترک: ب، ت، ج، د، ر، س، ش، ک، ل، م، ن، و، ہ، ی۔

6۔ فارسی عربی مشترک: ب، ت، ج، ح، خ، د، ر، ز، س، ش، ع، غ، ف، ق، ک، ل، م، ن، و، ہ، ی۔

7 - ہندی فارسی عربی مشترک : ب، ت، ج، د، ر، س، ش، ک، ل، م، ن، و، ہ، ی۔
لیکن اُردو رسم خط میں اس سے زیادہ حروف پائے جاتے ہیں مثلاً ذ، ض، ظ، ط، ث، ص وغیرہ۔
یہ تمام حرف ہیں صوت نہیں۔ اُردو رسم خط کے لیے ایک طرح سے زائد حروف ہیں۔ عربی،
فارسی لسانی روایت کی دھاک ابھی تک اسی طرح قایم ہے کہ اصلاح کی تمام کوششوں کے
باوجود ان سے چھٹکارا نہیں مل سکا ہے۔ صوتیاتی نقطۂ نظر سے اُردو کی اصوات کو حسب ذیل طور
پر مرتب کیا جا سکتا ہے :

اُردو کے مُصمّتے

		دولبی	دندانی	معکوسی	حنکی	غشائی	لہاتی (کوے کی)
بندشی	غیر مسموع	پ	ت	ٹ	چ	ک	ق
	نفسی	پھ	تھ	ٹھ	چھ	کھ	
	مسموع	ب	د	ڈ	ج	گ	
	نفسی	بھ	دھ	ڈھ	جھ	گھ	
انفی (ناک کی)	مسموع	م	ن				
چستانی (رگڑاو) یا صفیری	غیر مسموع	ف	س		ش	خ	
	مسموع	و	ز		(ژ)	غ	
لرزشی	مسموع		ر				
پہلوئی	مسموع		ل				
تھپک دار	مسموع			ڑ			
	مسموع (نفسی)			ڑھ			
نیم مُصوتہ					ی		

اس طرح اُردو کے کُل مُصمّتے 37 ہوتے ہیں (مقابلہ کیجیے تعداد کا حروف سے) ان میں
سے (ژ) سے مرکب الفاظ اس قدر کم ہیں کہ اس کا اخراج کیا جا سکتا ہے۔ صرف چند لفظ ہیں
اژدحام، اژدہا۔ جن کی دوسری شکل ازدحام، ازدھا بھی رائج ہے۔
(لیکن مژہ اور مژگاں کا کیا کیجیے گا؟ اور خاص طور بر غالب کی "مژہ ہائے دراز" کا صرف

ایک لفظ کی خاطر اسے آپ اُردو صَوتیات میں رکھنا چاہیں تو مجھے کوئی اعتراض نہیں)۔

یہاں مَیں اُردو رسم خط کی کم مائیگی کی جانب اشارہ کر دینا ضروری سمجھتا ہوں یعنی نَفَسی (ہائے مخلوط والی) آوازوں کی جانب۔ یہ آوازیں اپنی وُسعت اور تقسیم کے باعث اُردو کے نظام صَوت کی مفرد آوازیں ہیں۔ ہندی رسمِ خط میں ان کے لیے علاحدہ حروف بھی قایم کیے گئے ہیں لیکن اُردو حروفِ تہجّی میں یہ مرکب آوازیں تصوّر کی گئی ہیں اور اسی بنا پر اُردو تدریس کا یہ انداز ہنوز جاری ہے کہ گ ھ ر زبر گھر، ب ھ ر زبر بھر۔ جو صوتی نقطۂ نظر سے مہمل ہے کہ مبنی ہے حرف کے تصوّر پر۔

مُصمّتوں کے سِلسلے میں اُن زائد حروف کا ذِکر بھی ضروری ہے جو عربی سے لیے گئے ہیں اور جو ہمارے حروفِ تہجّی اور نظامِ درس کے لیے پیرِ تسمہ پا بنے ہوئے ہیں۔ میری مُراد

ذ ، ض ، ظ ، ط ، ث ، ص ، ح وغیرہ سے ہے۔

صَوتی نقطۂ نظر سے یہ سب مُردہ لاشیں ہیں، جسے اُردو رسمِ خط اُٹھائے ہوئے ہے۔ صرف اس لیے کہ ہمارا لسانی رشتہ عربی سے ثابت رہے۔

"ع" کی شکل ذرا مختلف ہے۔ ہر چند یہ قریب المخرج مُصوّتے میں ضم ہو جاتا ہے، لیکن بعض جگہ ایک صَوتی کھٹک بن کر اپنے اثرات ہمارے لہجہ میں چھوڑ جاتا ہے۔ عام طور پر ـــــ

معلوم کو مالوم

عرب کو اَرب

مَنع کو مَنا

ہی بولا جاتا ہے (قطع نظر چند عربی دانوں کے)۔ لیکن اس قسم کے مقامات پر دوسری صَوت پائی جاتی ہے۔ مثلاً شعرا (مسیح) موعود جہاں "ع" ایک مخصوص اعراب کی شکل میں قایم رہتا ہے۔

عربی فارسی کے جو مُصمّتے اُردو صَوتیاتی نظام کو جزو بن گئے ہیں، حسبِ ذیل ہیں۔

ف ، ز ، خ ، غ ، ق ۔ "ق" کو چھوڑ کر یہ بیشتر رگڑ دار آوازوں کی صف میں آتے ہیں۔ ان کا اثر اُردو شاعری کے صَوتی آہنگ پر کافی پڑا ہے۔ اور جو لوگ آہنگِ شعر کے اصولوں کا مُطالعہ کرتے ہیں ان کے لیے یہ ایک علاحدہ دِلچسپ مسئلہ ہے۔

اُردو کی اَنفی آوازیں اور ان کی خصوصیات

nasalization کے عمل کا اُردو صَوتیات میں حسبِ ذیل انداز میں مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔

۱ - انفی مصمتے Nasal consonants

2 - انفی مصوتے Nasalized vowels

3 - انفیائی ہم آہنگی Homorganic Nasalization

۱ - اُردو کے تمام مصوتے (vowels) انفیائے جا سکتے ہیں۔ گو لفظ کے اندر ہر مقام پر یہ ممکن نہیں۔

ڈاٹ	ڈانٹ
باٹ	بانٹ
مَے	مَیں
گئی	گئیں
تھی	تھیں

ضمنی اور غیر اہم انفیائے Nasalization کی مثالیں عام طور پر پائی جاتی ہیں مثلاً ایسے الفاظ جن میں "م" یا "ن" کے پاس واقع مصوتے انفی رنگ اختیار کر لیتے ہیں۔ اُردو کے بعض علاقوں بالخصوص دہلی اور اس کے اطراف میں اس کی مثالیں کثرت سے مل جاتی ہیں جس کا اثر ہمیں قدیم دکنی پر بھی نظر آتا ہے۔ مثلاً

دہیں : کونچے کونچے : آنگے : (قدیم)

یا

آنٹا۔ چانول : گھانس : جاناں (جدید)

یہ غیر ضروری انفیانا اُردو میں ناشستہ تلفظ کی علامت سمجھی جاتی ہے۔ اس لیے کہ اُردو میں جیسا کہ اُوپر مذکور ہو چکا ہے Nasalization معنیٰ کی تبدیلی اور افعال کی تعداد و تجنیس کی وضاحت کے لیے بہت زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔

جہاں تک انفی مصمتوں کا تعلق ہے اُردو میں صرف دو مصمتے ہیں :۔

"م" اور "ن"

ण (ڑن) کی آواز اُردو نے اپنے ارتقا کے کسی دَور میں نہیں اپنائی۔ ہندی بولیوں میں بھی یہ عام طور پر "ن" میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ جدید ہندی میں بہت سے سنسکرت الفاظ کے clusters کی طرح اس کا بھی تعلیم کے ذریعہ احیا ہو رہا ہے۔

"ن" کی آواز جب کسی دوسرے مُصمّتے سے قبل واقع ہوتی ہے تو ہم آہنگ Homorganic ہو جاتی ہے۔ مثلاً

ن ، ب — انبہ

ن ، ت ، د — سنت : اندازہ

ن ، ڈ ، ٹ — انڈا : انٹ

ن ، ج ، چ — رنج : اِنچ

ن ، گ — رنگ : دنگ

لیکن جب یہ آواز عربی صوت "ق" کے ساتھ واقع ہوتی ہے تو ہم آہنگ نہیں ہوتی۔ مثلاً

انقلاب : انقباض : انقسام وغیرہ

"ک" کی آواز کے ساتھ بھی حسبِ ذیل مُستثنیات مل جائیں گی:

انکار : انکسار : انکشاف

دولہی : کنبہ

"ن" کا غیر آہنگ ہونا اس بات کی بھی دلیل ہوتا ہے کہ الفاظ مفرد نہیں بلکہ مرکب ہیں:

اَن مول : اَن میل : اَن پڑھ : اَن بَن : آن کے : آن بان

لیکن اُردو صَوتیات کے عام رُجحان کے تحت بعض مرکب الفاظ تک میں "ن" ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔

کنٹوپ (کن + ٹوپ) : اَن داتا (اَن + داتا)

اُردو کی کوز آوازیں

اُردو میں کوز یا معکوسی Retroflex آوازیں خالص ہندوستانی بلکہ آریائی بھی نہیں بیشتر دراویدی لسانی روایت کی دین ہیں۔ شاید اسی لیے یہ شمالی ہند کی آریائی زبانوں میں اس قدر نمایاں نہیں جتنی کہ دراویدی زبانوں میں پائی جاتی ہیں۔ ہندی کے برعکس سنسکرت کی بعض معکوسی آوازوں کو اُردو نے اپنے ارتقا کے کسی دَور میں قبول نہیں کیا، مثلاً

ष شٹ   ण نٹ   ळ

جو ہمیشہ اُردو میں چھ یا کھ، ن اور ش ہو جاتے ہیں۔

اُردو کی معکوسی آوازیں حسب ذیل ہیں :

ٹ	ٹھ
ڈ	ڈھ
ڑ	ڑھ

ان میں ڈ، ڈھ۔ ڑ، ڑھ۔ کی تقسیم اُردو کے نظامِ صوت میں تکمیلی Supplementary انداز میں پائی جاتی ہے جسے ایک جدول کے ذریعہ پیش کیا جاسکتا ہے : (دیکھیے نوٹ)

	لفظوں کے ابتدا میں	لفظوں کے درمیان میں	لفظ کے آخر میں
ڈ	✓	×	×
ڈھ	✓	×	×
ڈّ (مُشدّد)	×	✓	×
نڈ (انفی)	×	✓	✓
ڑ	×	✓	✓
ڑّ (مُشدّد)	×	×	×
ڑھ	×	✓	✓
نڑھ (انفی)	×	×	✓

تجزیاتی مشاہدات

(۱) "ڈ" کی آواز صرف لفظوں کے شروع میں آتی ہے۔ ڈر، ڈال، ڈول آخر میں ہمیشہ نونِ غُنّہ کے ساتھ آتی ہے۔ انگریزی کے مستعار لفظ مُستثنیات میں سے ہیں۔ مثلاً روڈ، بورڈ، کارڈ[1]

(نوٹ) ✓ کی علامت موجودگی کو ظاہر کرتی ہے اور × کی علامت غیر موجودگی کو۔

[1] چند دیسی لفظ جو اس اصول سے مُستثنیٰ ہیں، حسب ذیل ہیں :

لاڈ ۔ اُبڈ ۔ کھڈ

لاڈ کی دوسری معروف شکل لاڑ رائج ہے۔ اُبڈ اور کھڈ پراکرت میں مُشدد (اَبڈّ اور کھڈّ) ہیں جو اُردو میں غیر مُشدد بنالیے گئے ہیں۔

(2) اُردو کا کوئی لفظ "ڑ" یا "ڑھ" سے شروع نہیں ہوتا۔

(3) "ڑھ" کی آواز صرف الفاظ کی ابتدا میں پائی جاتی ہے۔ وسطی طور پر یہ مشدّد ہوتی ہے، "ڈ" کے ساتھ (مثلاً بڈّھا) لفظ کے اختتام پر یہ "ڑھ" کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ مثلاً علی گڈھ پر علی گڑھ فصیح ہے۔

"ڈھ" اور "ڑھ" کا باہمی رَبط ذیل کی مثالوں سے بھی واضح کیا جا سکتا ہے۔

بڈّھا یا بوڑھا

گڈّھا یا گڑھا

ٹھڈّی یا ٹھوڑی

"ڑ" اور "ر" کا تعلق (فصاحت کے نقطۂ نظر سے)

پوری	پوڑی
کچوری	کچوڑی
کرور	کروڑ
ساری	ساڑھی
پھلواری	پھلواڑی

اُردو کے نفسی مُصمّتے

"ہ" کی چسپانی آواز سے قطع نظر جو اُردو زبان کا ایک حلقی صَوتیہ ہے، دیگر ہند آریائی زبانوں کی طرح نفسی آوازیں اُردو کی خصوصیت ہیں۔ ان کی کُل تعداد گیارہ ہے۔ جن میں سے دس بندشی آوازیں ہیں اور ایک تھپک دار تفصیل حسبِ ذیل ہے:

بندشی غیر مسموع : پھ ، تھ ، ٹھ ، چھ ، کھ

بندشی مسموع : بھ ، دھ ، ڈھ ، جھ ، گھ

تھپک دار مسموع : ڑھ

جیسا کہ پہلے لکھا جا چکا ہے یہ آوازیں اُردو کے صَوتی نظام میں صَوتیہ Phoneme کا حُکم رکھتی ہیں اور دیوناگری لپی میں ان کے لیے مُستقل اور علاحدہ حروف بھی ہیں۔ لیکن اُردو میں ہائے مخلوط کے استعمال کی وجہ سے انہیں متوازی غیر نفسی آوازوں کے تابع سمجھا گیا ہے اور

اس لیے اُردو حروفِ تہجی میں ان کی علاحدہ شکلوں کا تعین نہیں کیا گیا ہے۔ مذکورہ بالا نفسی صُوتیوں کی فہرست میں "لھ"، "مھ"، "نھ"، "دھ"، "رھ" کا اضافہ کیا جا سکتا ہے لیکن یہ بہت کم الفاظ میں آتے ہیں۔ اس لیے ان کا علاحدہ ذکر عام طور پر نہیں کیا جا سکتا۔ ان سے مرکّب الفاظ کی مثالیں یہ ہیں:

کولھو ۔ تمھارا ۔ ننھا ۔ دھاں

ان نَفسی آوازوں اور بُنیادی نَفسی صوتیوں کا خاص فرق یہ ہے کہ جبکہ "پٹ اور پھٹ"، "ٹمک اور ٹھمک"، "ٹاٹ اور ٹھاٹ"، "چل اور چھل"۔

"کُل اور کُھل"، "گُن اور گُھن" اور "ڈال اور ڈھال" میں "پ اور پھ"، "ت اور تھ"، "ٹ اور ٹھ"، "ک اور کھ"، "گ اور گھ" ممیز Distinctive آوازیں ہیں۔ نھ، لھ، مھ وغیرہ ممیز نہیں ہیں۔ دیوناگری تک میں ان کے لیے علاحدہ حروف نہیں بنائے گئے ہیں۔

مُصوّتوں اور مُصمتوں میں کمیّت QUANTITY

ہندوستان کے قواعد نویسوں میں یہاں کی زبانوں کے مصوتوں کی کمیّت کے بارے میں خاصی غلط فہمی رہی ہے۔ ناگری لپی کی تشکیل میں یقیناً یہ مغالطہ صَوتیاتی پوشیدہ ہے کہ مُصوّتوں کی دو قسمیں ہیں۔ (1) لمبے (2) مختصر اور یہ دونوں آپس میں بدل بھی جاتے ہیں۔ اُردو رسم خط چونکہ عربی مُصوّتوں کا ترجمان ہے اس لیے ہند آریائی صَوتیاتی اقدار کی ادائیگی میں اور زیادہ پیچیدگیاں پیدا ہو گئی ہیں۔ مثلاً چھوٹے مُصوّتے (زیر، زبر، پیش) چونکہ لکھے نہیں جاتے اس لیے اُردو رسم خط میں الفاظ کا تلفظ مُسلسل بدلتا رہا ہے۔ صَوتیاتی نقطۂ نظر سے اُردو کے مُصوّتوں کی کمیّت اس قدر اہم نہیں جس قدر کہ ان کی کیفیت۔ اُردو میں دس مُصوّتے بنیادی ہیں اس لیے (ے ہ ऐ) کو (اُ ، ہ ، ऐ) کی چھوٹی شکل سمجھنا بُنیادی غلطی ہے۔ جب کہ (ے) ایک درمیانی وسطی مُصوّتہ ہے۔ (آ) ایک زیریں عقبی مُصوّتہ ہے۔ یہ دونوں ایک دوسرے کی چھوٹی بڑی شکلیں نہیں۔ یہ ضرور ہے کہ (ے ، ہ) کا طُول (آ ، ہ) سے یقیناً کم ہے لیکن یہ طُول کسی طرح ممیز نہیں۔ "آسمان" کو عوامی تلفظ میں "اَسمان" کہا جائے تب بھی کسی قسم کی معنیاتی تبدیلی وقوع پذیر نہیں ہوتی۔

ا۔ سنسکرت کے برعکس اُردو کا کوئی لفظ (ـَ ـِ ـُ) یعنی چھوٹے مُصوّتوں پر ختم نہیں ہوتا۔

2۔ طویل مُصوتے " اُ " " ای " " بے " " بے " " وٗ " " و " جب دو سے زیادہ رُکن تہجی Sylla-ble رکھنے والے الفاظ میں آتے ہیں تو قدرے چھوٹے ادا کیے جاتے ہیں۔ لیکن ان کی کمیت میں اختصار کے باوجود ان کی کیفیت Quality " ے " " بے " " ے " " وٗ " سے ممیز ہوتی ہے۔
لیکن جب یہی مُصوتے ایک رُکن تہجی والے الفاظ میں (مثلاً آ۔ جا۔ کھا) میں آتے ہیں تو یہ معمول سے زیادہ طویل ادا کیے جاتے ہیں۔

3۔ اُردو مُصوتوں کی لمبائی پر اس وقت بھی اثر پڑتا ہے جب کہ کسی مُصوتے کے بعد آنے والا مُصمتہ مسموع ہوتا ہے۔ یہ مسموع کے پاس طویل تر ہو جاتا ہے اور غیر مسموع کے پاس مختصر۔ مثلاً:

آ: پٹے ‏ > ‏ آپ
آ: دھ ‏ > ‏ آٹھ
ا: یڑھ ‏ > ‏ ایک

4۔ طویل مُصوتے اُنفی مُصمتے سے پہلے آئیں تو قدرے مختصر ادا کیے جاتے ہیں؛
مقابلہ کیجیے۔ دان کا دا: ل سے
چین (چی ن) کا چیل (چی: ل) سے
سیم (سے م) کا سیر (سے: ر) سے

5۔ لیکن اُنفی مُصوتوں کی صورت حال دیگر ہے۔ یہ طویل ہو جاتے ہیں۔
مثلاً: چاند، گیند، ہینگ، جس کا مقابلہ چاو۔ گید، ہیگ سے کیجیے تو آخر الذکر الفاظ میں مُصوتے مختصر ٹھیریں گے۔

مُصمتوں کے خوشے CONSONANTAL CLUSTERS

اُردو کئی لحاظ سے آمیختہ زبان ہے لیکن اس کی صوتیات کے چوکھٹے میں مُستعار الفاظ کی ہڈیاں پسلیاں توڑ مروڑ کر دُرست کر دی جاتی ہیں۔ یہ عمل سب سے زیادہ Clusters میں نظر آتا ہے اور صوتیات کا عام رُجحان Clusters کے خلاف ہے۔ اتفاق سے عربی، فارسی، سنسکرت اور انگریزی جن زبانوں سے اس نے اپنی لغت کا خزانہ بھرا ہے Clusters سے

لے صوتیاتی رسم خط میں [:] نشان طُول کو ظاہر کرتا ہے۔

بھری پڑی ہیں۔ یہ Clusters عام طور پر الفاظ کے شروع میں آتے ہیں اور کبھی کبھی خاتمے پر بھی۔ جب کہ خاتمے کے خوشے کا اُردو احترام کرتی ہے۔ لفظ کی ابتدا کے خوشے اس کے لیے ناقابلِ برداشت ہیں۔ مثلاً

سنسکرت :	برہمن : براہمن	ब्रह्मण
پراکرت :	پُراکرت	प्राकृत
پرجا :	پَرجا	प्रजा
انگریزی :	اِسپرٹ : سپرٹ	SPIRIT
	اِسٹیشن : سٹیشن	STATION
	اِسکول : سکول	SCHOOL
عربی :	صَدَر : صَدْر	
	بَدَر : بَدْر	
	غَدَر : غدْر	

لیکن یہ امر واقعہ ہے کہ چونکہ عربی کے بیشتر ایسے الفاظ میں کلسٹر لفظ کے اختتام پر آتا ہے اس لیے علمیت اور فصاحت یہی اشارہ کرتی رہتی ہے کہ غلط العام سے آگے بڑھ کر غلط العوام کی تہمت اپنے سر نہ لی جائے۔ مثلاً

تخت	نہ کہ	تَخَت
مُفت	نہ کہ	مُفَت
ذِکر	نہ کہ	ذِکَر
وَقت	نہ کہ	وَخَت

بڑی دلچسپ بات یہ ہے کہ پنجاب اور یو۔پی کے مغربی اضلاع میں ایک رُجحان عوامی بولیوں میں یہ بھی موجود ہے کہ جہاں کلسٹر نہ ہو وہاں بھی شاید علمیت دکھانے کے لیے پیدا کر دیا جائے۔ مثلاً

غَلَط	کا	غَلْط
شَرَف	کا	شَرْف
غَرَض	کا	غَرْض
مَرَض	کا	مَرْض

مُستقبل کے خوشوں کے سلسلے میں یہ بُنیادی مسئلہ بار بار ذہن میں اُٹھتا ہے کہ آیا اُردو زبان ارتقا کے ان مدارج پر پہنچ گئی ہے جہاں اس کا بولنے والا یہ کہہ سکے کہ:

مستند ہے میرا فرمایا ہوا

اپنے فرمائے ہوئے کے مستند ہونے کی شہادت کئی سو برس پہلے نسیم میں انشاء اللہ خاں نے ان الفاظ میں دی ہے:

"ہر لفظ جو اُردو میں مشہور ہوگیا، عربی ہو یا فارسی، ترکی ہو یا سریانی، پنجابی ہو یا پُوربی، از رُوئے اصل غلط ہو یا صحیح، وہ لفظ اُردو کا لفظ ہے۔ اگر اصل کے موافق مستعمل ہے تو بھی صحیح ہے، اگر خلافِ اصل مستعمل ہے تو بھی صحیح ہے۔ کیونکہ جو کچھ خلافِ اُردو ہے غلط ہے۔"

اُردو لفظ کا صوتی و تجز صوتیاتی تجزیہ

("لفظ" کی تعریف اور حد بندی)

ہماری تفتیش کا نقطۂ آغاز کوئی تکلمی گروہ یا جملہ ہونا چاہیئے جو بذاتِ خود جیسا کہ سپیر ... کا خیال ہے "صوتیاتی عناصر کی حرکیات" پر مشتمل ہوتا ہے (دیکھیے صفحہ 55 Language) سے چھوٹی چھوٹی ذیلی اکائیوں ـــــ یعنی تراکیب میں تقسیم کیا جاسکتا ہے جو بذاتِ خود 'لگاتار تکلمی سلسلوں' کی حیثیت رکھتی ہیں' اور جنھیں خاموشی کے مختصر وقفے کی مدد سے پہچانا جاسکتا ہے۔ موجودہ مطالعے میں الفاظ خاص منفصل اجزاء' کی حیثیت رکھتے ہیں لیکن 'سیاقِ عبارت' کو بھی ہمیشہ ملحوظ رکھا گیا ہے۔

لفظ' جو اس مقالے کا موضوع ہے۔ قواعدی اکائیوں میں صرف ایک اکائی ہے جو اجزاء کے غیر صوتیائی تغیر" کا اکثر ذمے دار ہوتا ہے۔ صوتیاتی نقطۂ نظر سے یہ بات ہمیشہ واضح نہیں ہوتی۔ تاہم لفظ کی ایک کارآمد تعریف کا تعین ممکن ہوسکتا ہے۔ خواہ وہ عارضی ہی کیوں نہ ہو۔ ہر زبان میں ان مقامات کا تعین ضروری ہوتا ہے جہاں سے ایک لفظ کو دوسرے لفظ سے علاحدہ کرتے ہیں۔ بڑی اکائیوں (جملوں اور ترکیبوں) اور چھوٹی اکائیوں (صوت رکن اور تکلمی آوازیں) کا مطالعہ اس قواعدی اکائی کی حد بندی اور شناخت سے پہلے ہونا چاہیئے جسے "اقل آزاد شکل" کہتے ہیں۔ بنیادی لسانیاتی مواد انھیں "ٹکڑوں" ترکیبوں' فقروں اور جملوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ جن کے دائرے میں الفاظ کی حد بندی اور شناخت کی جاسکتی ہے"؛ بعض قواعدی اور ہیئتی اکائیوں سے واقفیت ضروری نہیں؛ بلکہ تجز صوتیاتی تجربے کے لیے مفید بھی ہے بعض اوقات بڑے تجز صوتیاتی اجزاء کو قواعدی اکائیوں کے حوالے سے بیان کرنا زیادہ آسان ہوتا ہے

"قواعدی ماحولوں کو تجز صوتیاتی اصطلاحات میں پیش کرنا بجا بھی ہے اور مفید بھی۔" کسی جملے کے دو ساکت کناروں اور تدریجی صوت رکنی حرکاتِ نبض کے درمیان واقع الفاظ اپنے اندر "تاثرِ وحدت" رکھتے ہیں اور ایک "الو کھے اور واحد وجود کا تجربہ بھی۔"

جملے کے تجزیے سے اُردو کی جہری آوازوں اور مصمتوں کے نظام کا تعین ممکن ہو سکے گا اس نظام کی تشکیل "کافی حد تک مماثل صوتیاتی سیاق کے اندر متبادل اجزا کی گردانوں کی ترتیب کے ذریعے اور معنیاتی نقطۂ نظر سے وقوع پذیر ہونے والے اہم متبادلات کی تعداد کو ملحوظ رکھتے ہوئے" عمل میں آتی ہے[1]۔ اس نوع کا تجزیہ ابتداً صوتیاتی ہوتا ہے۔ اس کا استعمال تجز صوتیاتی نظام کے تعین کی غرض سے کیا جاتا ہے۔ ———————— صوتیاتی نظام کے مقابلے میں اس نظام کی تجریدی سطح کافی بلند ہوتی ہے۔ اس کا اندازہ اس وقت ہوگا جب ہم زبان کی چند خصوصیات کو عروضیات Prosodies کے تحت بیان کریں گے[2]۔

تعیّن الفاظ کے اصول

لفظ کی اکائی کا صحیح تعین لسانیاتی ڈھانچے کے تجزیے کا ایک پیچیدہ ترین مسئلہ ہے۔ اُردو میں لفظ کی اکائیوں کے تعین کے لیے دو اصول بروئے کار لائے جا سکتے ہیں۔

1:۔ تجز صوتیاتی۔

2:۔ نحوی۔

ان میں سے بالعموم صرف ایک ہی قسم کا اصول لفظ کی اکائی کے تعین کے لیے کافی نہیں ہوتا۔ بلکہ دونوں کے امتزاج کی ضرورت ہوتی ہے۔

1۔ تجز صوتیاتی اصول زبان میں پائی جانے والی کسی بھی قسم کی تخالفی خصوصیات پر مشتمل ہوتے ہیں۔ لفظ کی ابتدائی، درمیانی اور آخری حالتوں کا تقسیمی سانچہ بھی اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ اُردو چونکہ ایک 'مخلوط' زبان ہے۔ اس لیے اس کی بہت سی تکلمی آوازیں اور الفاظ عربی اور فارسی سے مستعار ہیں۔ ان میں سے چند بول چال کے الفاظ مستثنیات کا درجہ رکھتے ہیں، مثلاً۔

غٹرغوں	Gut ərGun.
خرّاٹا	Xərrata.
خُرّانٹ	Xurrant.

اس قسم کی خالص عربی اور فارسی آوازوں کے چند ہندی آوازوں کے ساتھ جوڑ (یا قربت) کو ممکن تصور نہیں کیا جاسکتا۔

عربی آوازیں :

خ۔ غ۔ ق۔ ف۔ ز

فارسی آواز :

ژ

ہندی (مقامی) آوازیں :

کھ، چھ: ٹھ، تھ، پھ

گھ، جھ، ڈھ، دھ، بھ

ٹ، ڈ، ڑ، ڑھ

لہٰذا اُردو میں /خ، غ، ق، ف، ز/ اور /ژ/ کی آوازیں چند مخصوص تقسیمی سیاق میں لفظی 'نشان گر' کا کردار ادا کرتی ہیں۔ مثلاً :۔

(ا) باغ / پھولوں سے بھرا ہوا ہے۔

(ب) راز / کھولو۔

(ج) شاخ / ٹوٹ گئی۔

(د) شفیق / بھائی۔

2 :۔ اردو' لفظ کے آخر میں واقع ہونے والا مصمتہ ہمیشہ' ساکن' (نامکمل تلفظ رکھنے والا) ہوتا ہے۔ حتیٰ کہ ہائیہ مصمتوں کی نکاسی بھی اتنے کمزور نفسی زور کے ساتھ ہوتی ہے کہ اُردو رسم خط میں لوگ انھیں اکثر ہائیہ علامت کے بغیر لکھتے ہیں۔ لہٰذا اس کا شمار بھی لفظی نشان گر کی حیثیت سے ہونا چاہیئے۔ مثلاً :

(ا) جب باہر گیا۔

(ب) سب کا راستہ۔

یہاں دو آوازوں کا اتصالی تسلسل یعنی /ب ب/ اور / ب ک/ دونوں لفظی نشان گر ہیں۔ یہ بات اس وقت واضح ہوتی ہے جب ہم" جب بہار" کا مقابلہ مشدد 'ب' والے لفظ" جبّار" سے کرتے ہیں جس میں زیادہ شدید اور قوی تکلمی عنصر پایا جاتا ہے۔

3 :- چوں کہ /ڑ/ اور /ڑھ/ لفظ کی ابتدا میں واقع نہیں ہوتے۔ اس لیے الفاظ کی حد بندی ان کی موجودگی سے بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ اسی طرح /ڈ/ (چند مثنیات کے ساتھ اور انگریزی کے الفاظ میں) کا وقوع لفظ کی ابتدائی حالت میں پایا جاتا ہے۔ /بھ/ /بھی/ لفظ کے آخر میں کبھی واقع نہیں ہوتا۔ لہٰذا چند سیاق میں یہ لفظی نشان گر کی حیثیت رکھتے ہیں۔

4 :- صوتی امتیاز Prominence (یا تاکید کے نمونے) لفظ کی حد بندی کی کوئی قطعی علامت نہیں۔ اس سے لفظ کی شناخت میں مدد ضرور ملتی ہے۔ کیوں کہ اُردو میں لفظ کا صوتی امتیاز عام طور پر آخر کے تین سے زیادہ صوت ارکان پر منتقل نہیں کیا جا سکتا۔

5 :- سُر لہری نمونے اور وقفے بھی لفظ کی حد بندی میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ اگر چہ صوتی امتیاز کی طرح ان سے بھی لفظ کی کوئی خاص رہنمائی نہیں ہوتی ہے۔

6 :- لفظ کی تعریف 'اقلی آزاد شکل' کی گئی ہے' یعنی وہ قلیل ترین لسانیاتی اکائی جو با معنی طور پر تنہا بولی جا سکے۔ اقلی آزاد شکل ہونے کی حیثیت سے اس میں اضافہ' تخفیف' تبادل اور منتقلی ہوتی رہتی ہے۔ مثال کے طور پر 'من رویا' میں اگر ہم 'ن' کے محلِ وقوع کو دیکھیں تو اسے 'تو' سے بدلا جا سکتا ہے۔ چوں کہ اس کی 'اقلی شکل' متعین ہو چکی ہے' لہٰذا اسے لفظ تصور کرنا چاہیئے۔

کسی لغوی اکائی کا منقسم نہ ہونا اہمیت کا حامل تو ہے' لیکن یہ لفظی اکائی کے تعین کا کوئی قطعی پیمانہ نہیں ہے۔

زبان کا بالکل اقلی عنصر ہونے کی وجہ سے' لفظ کو ایک روایتی استحکام بھی حاصل ہے۔ چوں کہ اُردو اِن معنوں میں ایک 'مخلوط' زبان ہے کہ اس میں عربی اور فارسی کے بے شمار الفاظ شامل ہیں۔ اس لیئے اُردو بولنے والوں کو لفظ کی حد بندی کا ایک درست اور برجستہ اندازہ رہتا ہے جیسے وہ اپنے رسمِ خط میں دو لفظوں کے درمیان فاصلہ دے کر ظاہر کرتے ہیں۔

بہت سے موقعوں پر نحوی اصولوں کو تجز صوتیاتی اصولوں کا تکملہ سمجھا جا سکتا ہے لیکن ترتیب کی خصوصیات' غیر تقسیمیت اور روایتی عمل اُردو' الفاظ کے تعین میں بہت اہم کردار ادا کرتے ہیں۔

صوت رکن اور صوتیاتی ساخت

اُردو لفظ کی صوتیاتی اور تجز صوتیاتی [illegible] کو سہ درجہ حرکتوں یعنی صوت ارکان سے مطابقت رکھنے والے اجزا [illegible] میں استعمال ہوتے

والے زیرِ مطالعہ ہر لفظ کو منفصل اسلوب میں مطالعہ کرنا چاہتے ہیں۔ صوت رکن کی ساخت اور ایک صوت رکنی الفاظ کی ساخت کا فرق تیزی کے ساتھ بولنے میں ظاہر ہو جاتا ہے۔ صوت ارکان کی قریبی سمعی بنیاد، اضافی گونج اور امتداد ہے جس سے بول چال کے مدھم اور رواں اسلوب میں نمایاں اتار چڑھاؤ کا پتہ چلتا ہے۔

عمومی صوتیاتی اصطلاحات میں اُردو صوت رکن کی ابتدا میں حسب ذیل مصمتی آوازیں سنی جاتی ہیں۔

پ	ت	ٹ	چ	ک
پھ	تھ	ٹھ	چھ	کھ
ب	د	ڈ	ج	گ
بھ	دھ	ڈھ	جھ	گھ
م	ن			
ف	س	ش		خ
	ز	(ژ)		غ
	ر			
				ق
و	ل		ی	ء

ان سے 35 سادہ قطعی ابتدائی عناصر تشکیل پاتے ہیں جو اُردو مصمتوں کے باقاعدہ ارکان ہیں۔ ان کی تعداد گھٹا کر 34 بھی کی جا سکتی ہے۔ کیونکہ (ژ) سے شروع ہونے والے الفاظ کی تعداد اُردو میں بہت ہی کم ہے، اور وہ بھی شعری لفظیات تک محدود ہیں۔

قابلِ توجہ امور:

1: اُردو میں ابتدائی مصمتی خوشے کا وقوع ممکن نہیں سنسکرت یعنی 'تتسم' الفاظ میں پائے جانے والے تمام مصمتی خوشے اُردو میں توڑ دیئے جاتے ہیں۔ ابتدائی مصمتی خوشوں میں تخفیف اُردو کی ایک خاص صفت ہے، مثلاً

سنسکرت		اُردو	
برہمن	brahman	برہمن	bIraihman.

Parcar	پَرچار	Pracar	پرچار

یہاں تک کہ انگریزی کے مستعار الفاظ میں بھی اسی نمونے کے مطابق تبدیلی ہوتی ہے:

Iskul or Sikul	اسکول یا سکول	School
Istašən or Sitešən.	اشٹیشن یا سٹیشن	Station

2:۔ چند ایسی مثالیں بھی پائی گئی ہیں جن میں ابتدائی حالتوں میں مصمتی خوشے نیم مصوتوں کے ساتھ ترتیب دیئے گئے ہیں۔ اگرچہ ایسے الفاظ کی تعداد بہت کم ہے۔ لیکن یہ الفاظ 'اردو' ذخیرۂ الفاظ کا ایک اہم جزو ہیں' مثلاً:

Kya	کیا
kyun	کیوں
kyari	کیاری
Xyal.	خیال
zyada.	زیادہ

حنکیت کا عنصر /ز/ اور /خ/ (صفیریوں) کے ساتھ زیادہ نمایاں نہیں ہونے پایا ہے' جیسا کہ یہ نیم مصوتوں کے ساتھ نمایاں ہوا ہے' مثلاً کیا kya وغیرہ۔ دیوناگری رسمِ خط میں یہ خوشے صوت رکنی حیثیت رکھتے ہیں لیکن اُردو' رسمِ خط ان کی اصل فطرت کے اظہار سے قاصر ہے۔ اسی لیے اس رسمِ خط میں یہ الفاظ پیار Piar اور کیا Kia ہو جاتے ہیں۔ پروفیسر فرتھ Firth کے رومن ہندوستانی رسمِ خط میں بھی ان کی حیثیت پیار (Piar) کی ہے جس میں یہ مفروضہ کام کر رہا ہے کہ a.........i میں y کا تسلسل اپنے صوتی اظہار کے لیے کافی ہے' جیسے کہ دیار diar اور سیار Siar میں۔ لیکن تجزِ صوتیاتی اعتبار سے دیار اور پیار کے الفاظ کیا اور کیوں سے مختلف ہیں جن میں حنکیت کا عنصر نمایاں طور پر واضح ہے۔

ذیل میں وہ آوازیں دی جا رہی ہیں جو لفظ کے آخری صوت رکن کے آخر میں واقع ہوتی ہیں:

پ	ت	ٹ	چ	ک
	تھ	ٹھ	چھ	کھ
ب	د		ج	گ
بھ	دھ		جھ	گھ

م ن

ف س ش خ

ز (ژ) غ

ڑ۔ ڑھ

ر

ق

ل ہ

یہ کل 32 آوازیں ہیں اگر /ژ/ کو ان میں سے خارج کر دیا جائے تو ان کی تعداد 31 رہ جاتی ہے۔

قابلِ توجہ امور:

1۔ /ڑ/ اور /ڑھ/ کی آوازیں لفظ کے آخر میں واقع نہیں ہوتیں، صرف ان شرائط کے ساتھ جن کا ذکر 'معکوسیت' کے بیان میں آ چکا ہے۔

2۔ لفظوں کے آخر میں /بھ/ کا واقع نہ ہونا قابلِ ذکر ہے۔ اُردو میں درحقیقت ایسے الفاظ کی تعداد بہت کم ہے جن کے شروع میں غیر مسموع بندشیہ اور آخر میں ہائیہ غیر مسموع بندشیہ پایا جاتا ہے۔

3۔ /و/ اور /ی/ (نیم مصوتے) لفظ کے آخر میں واقع نہیں ہوتے۔ دیوناگری رسم خط میں انھیں ظاہر تو کیا جاتا ہے لیکن بول چال میں یہ متعلقہ مصوتی آوازوں میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ مثلاً:

گانو	(गांव)	گاؤں	(गाओं)
ناو	(नाव)	ناؤ	(नाओ)

عربی کے مستعار الفاظ میں بھی یہی تجز صوتیاتی نمونہ دیکھنے کو ملتا ہے:

عَفوُ	əzv	عفو	əzo
ہَجوُ	hajv	ہجو	hIjo
عَفوُ	əfv	عُفو	əfo
جُزوُ	jʊzv	جُزُ	jʊz

درحقیقت /و/ اور /ی/ اُردو میں مصمتوں کے مقابلے میں مصوتوں سے زیادہ میل کھاتے ہیں۔

تمام مصمتی تبادل جو مطلق ابتدائی عناصر اور مطلق اختتامی عناصر کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔

مصوتوں کے درمیان میں بھی واقع ہوتے ہیں۔ ہائیہ /م/ن/ل/ر/ی/ اور /و/ مصوتوں کے درمیان میں بھی آتے ہیں۔ چند مثالوں (مثلاً منھ mnh میں ہائیہ /ن/ آخر میں بھی واقع ہوتا ہے۔ درحقیقت اُردو میں نھ، مھ، لھ، رھ، یھ اور وھ کا زیادہ تر استعمال مصوتوں کے درمیان ہی میں ہوتا ہے، مثلاً:

tUmhara	تمھارا
nənnha	ننھّا
kolhu	کولھو

لہٰذا عام اصطلاحات میں ہم بندشیت، ہائیت، صفیریت، انفیت اور معکوسیت کو اُردو صوت رکن کے خاص اوصاف قرار دے سکتے ہیں۔ ہائیت کی اہمیت لفظ کی آخری حالت کے مقابلے میں ابتدائی حالت میں زیادہ ہے۔ اس طرح اس زبان کے لئے ہم ایک مصمتی نظام ترتیب دے سکتے ہیں۔ اور اس کی بعض خصوصیات کو ایک مختلف اور اعلیٰ سطح کی تجرید سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ اس مقصد کے لیے زبان کے مصوتی نظام کی مختصر جانچ پیش کی جاتی ہے۔

اُردو کی مصوتی آوازوں کو عام صوتیاتی اصطلاحات میں حسب ذیل طور پر ترتیب دیا جا سکتا ہے:

اگلا		درمیانی		پچھلا	
i	اِی			u	اُو
I	ـِـ			U	ـُـ
e	اے	ə	ـَـ	o	او
əi	اَے			əu	اَو
				a	آ

دو اگلے اور پچھلے دُہرے مصوتے اَے /əi/ اور اَو /əu/ دو حروف کے میل سے ظاہر کیے جاتے ہیں: "اگرچہ دہلی اور لاہور کی عام بول چال میں یہ سادہ مصوتے ہیں۔ . . . ہندوستانی /ə/ کے /I/ سے ملنے پر اور /ə/ کے /U/ سے ملنے پر پیدا ہونے والے دُہرے مصوتوں کا تلفظ لکھنؤ اور اس کے بعد کے مشرقی علاقوں میں زیادہ عام ہے[3]۔"
صوتیاتی سطح پر اُردو میں مذکورہ دس مختلف مصوتی آوازیں پائی جاتی ہیں۔ ہم اعلیٰ تجریدی سطح پر تجزیہ

کرنے کے بعد مصوتوں کا ایک تجز صوتیاتی نظام ترتیب دے سکتے ہیں۔ تکلمی لہروں کی جہری آوازوں اور مصمتوں میں قطع کاری تکلمی بنیاد پر قائم نہیں ہے بلکہ عروضی Prosodic اصولوں پر مبنی ہے۔ ساختی اعتبار سے یہ بات سامنے آئے گی کہ اُردو میں ذیل کے پانچ بنیادی مصوتے مصمتوں سے مل کر لفظ کی تشکیل میں حصہ لیتے ہیں جن کے اوپر مختلف قسم کی عروضیات Prosodies پھیلی ہوتی ہیں۔

a i u e o

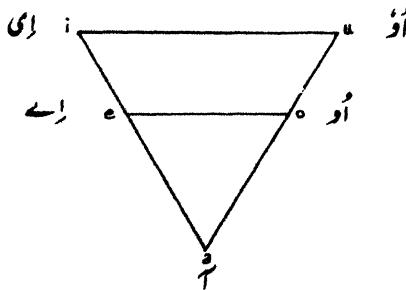
اُو اِے اُوْ اِی آ

اگر اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو اس نظام کے تحت مصوتے کی حیثیت ایک جہری آواز کی ہے جس میں ذیل کی عروضیات پائی جاتی ہیں:

(آ) طوالت اور اختصار

(ب) مختلف سمعیاتی خصوصیات، اور

(ج) پچھلی یا اگلی شق میں سے کسی ایک سے اور تین سطحوں، یعنی بند، درمیانی اور کھلے مصوتوں میں سے کسی ایک سے تعلق رکھنا۔

آزاد متبادلات کی وجہ سے اور ان شرائط کی وجہ سے جو تلفظ کے تغیر میں انضباط پیدا کرتی ہیں۔ مذکورہ پانچ تجز صوتیاتی اکائیوں سے تعلق رکھنے والے صوتیاتی متبادلات کی شناخت کا جواز فراہم ہوتا ہے۔ /ə/ کے ساتھ /a/ آزاد تبادل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس طرح /I/ کے ساتھ /i/ بھی آزاد تبادل کی حیثیت رکھتا ہے۔ /a/ میں طوالت اور اختصار کی عروضی خصوصیت پیدا ہو گئی ہے جس کے نتیجے میں اگلانے اور پچھلانے کا عمل بھی پیدا ہو گیا ہے۔ اگر ہم اونچائی اور نیچائی کے عمل کو ملحوظ رکھیں تو ہم /a/ کی دُہری مصوتیت کو عروضی خصوصیت قرار دیتے ہوئے /əi/ اور /əu/ کی بھی وضاحت کر سکتے ہیں۔ جیسا کہ اوپر کہا گیا ہے، /əi/ اور /əu/ کا غالب رُجحان دہری مصوتیت کی جانب ہے۔

اس اخراجی عمل کے بعد صرف پانچ بنیادی مصوتے باقی رہ جاتے ہیں۔

a	i	u	e	o
آ	اِی	اُو	اِے	اُو

انھیں ہم مزید دو جتھوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ /a/ ان دونوں جتھوں میں شامل ہوگا۔

یک صوت رکنی الفاظ کی صوتیاتی ساخت

صوتیاتی اعتبار سے اُردو کے یک صوت رکن الفاظ کی حسبِ ذیل قسمیں ہیں۔

ا :- V: ، V:n ، مثلاً :

(فعلی)

آ : a:

اِے : e:

اُو : o:

ایں : e:n

ب :- VC ، مثلاً :

فعلی :-

اَٹ : əṭ

اَڑ : əṛ

اُگ : Ug

اُڑ : Uṛ

اُٹھ : Uṭh

(سب فعلِ امر)

دیگر :-

اَز : əz

اِس : Is

اِن : In

اُن : Un

اُف ; Uf

(ج) CV ــــ یہ ساخت صرف

a	i	o	e	əi	əu	u
آ	اِی	اُو	اِے	اَے	اَو	اوُ

کے ساتھ ممکن ہے۔

ان سے صوت رکنی اختتام کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔ مختصر مصوتے /ə , ɪ , u/ صرف اِن صوت ارکان کے ساتھ آتے ہیں، جو تنہا وقوع پذیر نہیں ہو سکتے، مثالیں :

کا	ka
کی	ki
تو	tu
سو	So
جَو	jəu
شَے	šəi

(د) CVC پر مشتمل یک صوت رکنی الفاظ کی تعداد اُردو میں سب سے زیادہ ہے، اور ان کی حیثیت زبان کی ریڑھ کی ہڈی کی ہے ان سے متعلق ذیل کے مشاہدات سامنے آتے ہیں۔

1:- یہ /ڑ/ یا /ڑھ/ سے شروع نہیں ہوتے۔

2:- یہ /ڈ/، /ڈھ/ اور /بھ/ پر ختم نہیں ہوتے۔ (چند مستثنیات کے ساتھ اور انگریزی کے مستعار الفاظ کو چھوڑ کر)

(ہ) VCC ساخت صرف عربی، فارسی اور سنسکرت (تتسم) کے مستعار الفاظ کا ایک اصول قرار دے سکتے ہیں۔

اُردو بولنے والے بالعموم (مختلف قسم کے سماجی اور تہذیبی اثرات کی وجہ سے) تتسم الفاظ کے صحیح تلفظ پر توجہ نہیں دیتے جس کے نتیجے میں مصمتی تسلسل ہمیشہ ٹوٹ جاتا ہے، مثلاً :

سنسکرت		اُردو	
دَھرم	dharm	دَھرَم	dhərəm

پَچَندُر	candr	پَچَندَر	candar
پَتُر	Patr	پَتَّر	Pattar

بعض اوقات /ə/ کے اضافے سے مصمتۂ ماقبل کو مشدد ہونا پڑتا ہے، جیسے

پَچُر	cakr	پَچَکَّر	cakkar

جدید سنسکرت آمیز ہندی کے غلبے کی وجہ سے پڑھے لکھے طبقے میں اس قسم کے الفاظ کے صحیح تلفظ کا احساس پیدا ہوتا جا رہا ہے۔

عربی اور فارسی الفاظ کی VCC ساخت کا معاملہ بالکل مختلف ہے۔ کیوں کہ تہذیبی اثرات کی وجہ سے اُردو، بولنے والے ان کا صحیح تلفظ ادا کرتے ہیں۔ اس طرح ہمیں روزانہ کی گفتگو میں اس قسم کے الفاظ سننے کو ملتے ہیں۔ مثلاً

حُسن	husn
مَست	mast
دَرد	dard
قَصد	qasd
لطف	lUtf
لفظ	lafz
بزم	bazm

لیکن چوں کہ اُردو کے تجز صوتیاتی تانے بانے میں VCC ساخت (جس کے خلاف بڑا کرتوں کی شکل میں صدیوں سے جدوجہد جاری ہے) شامل نہیں ہے، لہٰذا یہ اکثر عربی اور فارسی کے VCC والے الفاظ کو بغیر چیلنج کے قبول نہیں کرتا۔ یہ ان الفاظ کے مصمتی تسلسل کو اضافۂ صوت، حذفِ صوت اور تشدید کے ذریعے توڑنے کی کوشش کرتا ہے جس سے یہ الفاظ اُردو کے صوتیاتی نظام کے عین مطابق ہو جاتے ہیں۔ اس کا ثبوت ذیل کے جدول سے فراہم ہوتا ہے۔

1۔ عربی اور فارسی کے VCC الفاظ کی فہرست جن کے مصمتی تسلسل تعلیم یافتہ لوگوں کی گفتگو میں بھی ٹوٹ جاتے ہیں۔

عربی یا فارسی		اُردو	
صَدر	Sadr	صَدَر	Sadar

بَدْرْ	bədr	بَدَرْ	bədər
غَدْرْ	ǧədr	غَدَرْ	ǧədər
نَقْدْ	nəqd	نَقَدْ	nəqəd
اَصْلْ	əsl	اَصَلْ	əsəl
عُمْرْ	Umr	عُمَرْ	Umər
عَقْلْ	əql	عَقَلْ	əqəl

2:۔ عربی اور فارسی کے اُن الفاظ (VCC) کی فہرست جنھیں ایک عام اُردو بولنے والا اُردو کے تجز صوتیاتی نمونوں کے مطابق تبدیل کر دیتا ہے۔ (مذکورہ فہرست کے علاوہ):

قُفْلْ	qUfl	قُفَلْ	qUfl
حَشْرْ	həšr	حَشَرْ	həšər
اَجْرْ	əjr	اَجَرْ	əjər
دَرْدْ	dərd	دَرَدْ	dərəd
مَکْرْ	məkr	مَکّرْ	məkkər (مشدد)
جَبْرْ	jəbr	جَبَرْ	jəbər
ظُلْمْ	zUlm	ظُلَمْ	zUlm
شَرْمْ	šərm	شَرَمْ	šərəm
نَرْمْ	nərm	نَرَمْ	nərəm
صَبْرْ	səbr	صَبَرْ	səbər
ذِکْرْ	zIkr	ذِکَرْ	zIkər
سَخْتْ	səxt	سَخَتْ	səxət
وَقْتْ	vəqt	وَخَتْ	vəxət (ق/کی/خ/میں تبدیلی)

(و) CCV ساخت صرف سنسکرت کے تتسم الفاظ میں پائی جاتی ہے جن کا تلفظ پنڈتوں کی طرح کیا جاتا ہے۔ یہ الفاظ جدید سنسکرت آمیز ہندی کی اہم لفظیات کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے مصمتی خوشے اُردو میں ہمیشہ ٹوٹ جاتے ہیں۔ یہ ساخت عربی یا فارسی میں قطعی ناممکن ہے۔ ایک اُردو بولنے والے کے لیے سنسکرت الفاظ کی VCC ساخت' CCV ساخت کے مقابلے میں زیادہ آسان ہے'

کیوں کر وہ اس کا عادی نہیں ہوتا ہے۔ مصمتی تسلسل کے ٹوٹنے کی حسبِ ذیل شکلیں ملتی ہیں۔

اُردو		سنسکرت	
PIrem	پرِیم	Prem	پریم
bIraihman	بِرہمن	brahman	برہمن
ParakrIt	پراکرت	PrakrIt	پراکرت
Pahar	پہر	Prahar	پرہر
PIrit (بیت)	پرِیت	Prit	پریت

اُردو میں مصمتوں کا اجتماع لفظ کی ابتدائی حالت میں ممکن نہیں ہے۔ انگریزی کے مستعار الفاظ میں ایک ابتدائی الحاقی مصوتے کا استعمال بھی پایا جاتا ہے مثلاً: school = اسکول Iskul
station = سٹیشن sItesan.

پنجابی اُردو میں اس کی صورت مختلف ہے:

school = سکول sIkul ، spirit = سپرٹ sIpIrIt ، station = سٹیشن sItesan

اُردو میں صرف نیم مصوتوں /و/ اور /ی/ کے ساتھ مصمتی خوشے ممکن ہیں جن کا ذکر کہیں اور کیا گیا ہے۔

اردو لفظ کی تجزِ صوتیاتی ساخت

یک صوت رکنی الفاظ

کثیر صوت رکنی الفاظ کا مطالعہ کرنے سے قبل یہ بہتر ہوگا کہ یک صوت رکنی الفاظ کا تجز صوتیاتی تجزیہ کیا جائے۔ ان کی خصوصیات اِن صوت ارکان میں بھی جو تنہا وقوع پذیر نہیں ہوتے، مشترکہ طور پر پائی جاتی ہیں۔ مطالعے کا یہ طریقہ ان الفاظ کے مطالعے میں مددگار ثابت ہوگا جو ایک سے زیادہ صوت ارکان پر مشتمل ہوتے ہیں۔

اب تک ہم اُردو الفاظ کو صوتیاتی رسمِ خط ہی میں پیش کرتے رہے ہیں۔ اب یہ ضروری ہو گیا

ہے کہ اس کے ساتھ تجز صوتیاتی رسم خط کا بھی استعمال کیا جائے۔ اس قسم کے رسم خط کا مقصد تجز صوتیاتی اکائیوں کو جن میں لفظ کا تجزیہ کیا جائے گا۔ علامتی شکل دینا ہے۔ یہ رسم خط ہم صرف مصوتوں کے لیے استعمال کریں گے۔ جہاں تک کہ مصمتوں کا تعلق ہے، وضاحت کا یہی تقاضا ہے کہ ایک ایسا رسم خط استعمال کیا جائے جو روایت میں تبدیلی کے بغیر تمام حالتوں میں کام کرتا ہو۔

جن عناصر سے اُردو الفاظ کی تشکیل ہوتی ہے اُنھیں اوپر صوتیاتی علامتوں میں V اور C سے ظاہر کیا گیا ہے۔*

دوسرا زمرہ یا تجرید کی مختلف سطح عروضی عوامل کی سطح ہے۔ ذیل کے عروضی عوامل کا مطالعہ اُردو کے یک صوت رکنی الفاظ کے حوالے سے کیا جاسکتا ہے۔ (جملے کے حوالے سے نہیں جس پر زیادہ تعداد میں عروضیات پھیلی ہوتی ہیں اور جو موجودہ مطالعے کی دسترس سے باہر ہے)۔

1:۔ صوت رکن کے ابتداء کی عروضیات۔

2:۔ صوت رکن کے اختتام کی عروضیات۔

3:۔ صوت رکن کی عروضیات بہ حیثیت مجموعی۔

انفیت

اُردو میں انفیت کے مسئلے پر مندرجہ ذیل عنوانات کے تحت غور کیا جاسکتا ہے:

1:۔ انفیائے گئے مصوتے

2:۔ مصمتی انفی آوازیں

3:۔ ہم مخرجی انفیت

1۔ اُردو کے تمام مصوتے انفیائے جا سکتے ہیں۔ اگرچہ تمام حالتوں میں نہیں۔ اُردو میں مصوتوں کی انفیت بامعنی ہوتی ہے، مثلاً:

ڈاٹ	dat	ڈانٹ	dant
باٹ	bat	بانٹ	bant
پات	Pat	پانت	Pant

*:۔ V سے مراد Vowel یعنی مصوتہ اور C سے مراد Consonant یعنی مصمتہ ہے۔ (مترجم)

مے	maI	میں	manI

اس کی قواعدی اہمیت بھی ہے، کیوں کہ باعتبارِ تعداد یہ فعلی شکلوں کو متاثر کرتی ہے۔ مثلاً:

واحد		جمع	
گائی	gai	گائیں	gain
جائے	jaə	جائیں	jaən
تھی	thi	تھیں	thin

قدیم اُردو اور دہلی کی زبان میں غیر ممیز انفیت کی بھی مثالیں عام ہیں۔ معوتوں کی حد سے زیادہ انفیت کو گنوار پن تصور کیا جاتا ہے۔ چوں کہ اُردو میں معوتوں کی انفیت بامعنی ہے اور اِس کے دور رس اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ اس لیے نرم تالو کے عمل کو جو تہذیب کی علامت ہے، اچھی طرح قابو میں رکھنا ضروری ہے۔

چونکہ انفیت بالکل "خلط ملط" ہو جاتی ہے اور معوتے کا جز د بن جاتی ہے۔ اس لیے اسے امتیازی نشان سے ظاہر کرنا زیادہ بہتر ہوتا ہے، لیکن طباعت کی دشواریوں کی وجہ سے اس مقالے میں اسے n سے ظاہر کیا گیا ہے۔

معوتوں کی انفیت بعض اوقات پڑوس کی مصمتی آواز کی وجہ سے معرضِ وجود میں آتی ہے مثلاً:

امّا	əmma
نانا	nana
جانا	jana

بامعنی نہ ہونے کی وجہ سے اسے ہم غیر ممیز یا ثانوی انفیت کہہ سکتے ہیں۔

2. اُردو میں صرف دو مصمتی انفی آوازیں پائی جاتی ہیں:

(۱) غیر ہائیہ مسموع لثوی انفیہ /ن/

(۲) غیر ہائیہ مسموع دولبی انفیہ /م/

یہ آوازیں تمام حالتوں میں پائی جاتی ہیں۔ جب /ن/ کی آواز کسی بندشی مصمتے کے فوراً پیشتر واقع ہوتی ہے تو یہ اسی مصمتے کی تکلمی صورت اختیار کر لیتی ہے۔

اس کی ہم مخرجی حالتیں حسبِ ذیل ہیں:

(ا) غشائی :

ڈنگ	dəng
رنگ	rəng
ڈنک	dənk

(ب) حنکی :

رنج	rənj
اِنچ	Inch

(ج) معکوسی (کوز) :

انڈا	ənda
انٹ	ənt

(د) دندانی :

سنت	sənt
اندازہ	andaza

(ہ) دولبی

انبہ	ənba
عنبر	ənbər

/ن/ کی ایک اور حالت کا بھی تصور کیا جا سکتا ہے جب یہ لہاتی بندشیے /ق/ سے پہلے واقع ہوتا ہے۔ یہ /ق/ کے ساتھ کبھی ہم مخرج نہیں ہوتا اور سادہ دندانی /ن/ کی حیثیت رکھتا ہے مثلاً :

انقلاب	InqIlab
انقباض	Inqbaz
انقسام	InqIsam
انقیاس	InqIyas

/ق/ کے علاوہ غیر ہم مخرجی /ن/ مندرجۂ ذیل حالتوں میں بھی واقع ہوتا ہے :

(ا) غشائی :

انکار	. Inkar

انکسار	Inkisar
انکشاف	Inkisaf
پنکھڑی	Pankhari

(ب) دولبی

کُنبہ	kunba

یہ حنکی، معکوسی اور دندانی آوازوں کے ساتھ ہمیشہ ہم مخرج ہوتا ہے۔ اس خصوصیت کی صوتیاتی وجہ صاف ظاہر ہے۔

غیر ہم مخرجی انفی شکل مرکّب الفاظ کا بھی ایک نشان ہے، مثلاً:

اَن مول	an-mol
اَن مِل	an-mil
اَن پڑھ	an-Parh
اَن بَن	an- ban
کَن پٹّی	kan-Patti
کَن پھٹّا	kan-Phata
آن بان	an- ban
آن کے	an- ke

لیکن جب مصمتہ مابعد حنکی، دندانی یا معکوسی ہوتا ہے تو مرکب الفاظ میں بھی ہم مخرجی بندشیت کا رجحان پیدا ہو جاتا ہے، مثلاً:

کن ٹوپ	kantap
اَن داتا	an-data

مصمتی اور ہم مخرجی انفیت کی تمام مثالوں کو ذیل کے فارمولے کے تحت بیان کیا جا سکتا ہے۔

(ا) دولبی /م/

(ب) ہم مخرجی /ںٗ/

(ج) غیر ہم مخرجی /ن/

معکوسیت

اُردو میں معکوسیت نہ تو بہت واضح ہے اور نہ بہت وسیع، جیساکہ جنوب کی چند ہند آریائی اور دراویڈی زبانوں میں ہم دیکھتے ہیں۔ بہت سی اصل معکوسی آوازوں کی اپنی خصوصیات اُردو میں آنے کے بعد ختم ہوگئیں۔ فارسی کے اثرات، بالعموم مسلم تہذیب کی وجہ سے موجودہ معکوسی آوازوں میں حد درجہ تبدیلی واقع ہوئی ہے۔

سنسکرت کے ان الفاظ میں سے جو (ش) (ष)، 'کش' (क्ष)، اور 'ݨ' (ण) پر مشتمل ہوتے ہیں، معکوسیت غائب ہوچکی ہے اور یہ آوازیں سہل ہوکر /چھ/ /کھ/ اور /ن/ میں تبدیل ہوگئی ہیں۔ اُردو لسانی طبقے کا (ہندی لسانی طبقے کے برخلاف) ان آوازوں کو سنسکرت تلفظ کے مطابق ادا کرنے کی کوشش کرنا مضحکہ خیز ہوگا۔

اُردو کی معکوسی آوازیں حسبِ ذیل ہیں :

(ا) غیر مسموع بندشیے : ٹ، ٹھ

(ب) مسموع بندشیے : ڈ، ڈھ

(ج) تھپک دار : ڑ، ڑھ

ان چھے آوازوں میں سے /ڑ/ اور /ڑھ/ دو ایسی آوازیں ہیں جن میں ایک تجز صوتیاتی اِکائی کا عروض پایا جاتا ہے۔ اُردو الفاظ میں /ڈ/ اور /ڈھ/ کے ساتھ ان کی تکمیلی تقسیم کو ذیل کے مطابق بیان کیا جاسکتا ہے :

		ابتدائی	درمیانی	آخری
ڈ	ḍ	✓	×	×
ڈّ	ḍḍ	×	✓	×
نڈ	nḍ	×	✓	✓
ڑ	ṛ	×	✓	✓
ڑّ	ṛṛ	×	×	×
نڑ	nṛ	×	×	✓

مذکورہ جدول کی تشریح اس طرح کی جاسکتی ہے:

1۔ /ڈ/ کی آواز صرف ابتدائی حالت میں پائی جاتی ہے۔

2۔ کوئی لفظ /ڑ/ کے ابتدائی حالت میں واقع ہونے سے تشکیل نہیں پاتا۔

3۔ درمیانی حالت میں صرف ایک استثنا کے ساتھ /ڈ/ مشدد یا انفی شکل اختیار کیے بغیر واقع نہیں ہوتا۔

استثنا : گڈریا gədərya

بولیوں میں یہ لفظ یا تو گرڑیا یا گڈڑیا میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

4۔ درمیانی /ڈ/ اُردو میں لفظی نشان گر کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ صرف مرکب الفاظ میں یا سابقے کے بعد واقع ہوتا ہے۔ مثلاً:

نِڈر	nI-dər
سِڈول	sI-dəul
ڈانواڈول	danwa-dol
ڈُبڈُبائی	dUb-dUbai

5۔ آخری /ڈ/ انفیت کے بغیر واقع نہیں ہوتا (انگریزی کے مستعار الفاظ، مثلاً روڈ road کارڈ card ، بورڈ board وغیرہ کے استثنا کے ساتھ)

اس میں چند مستثنیات بھی ہیں جنھیں ہم /ڈ/ کے فارمولے کے تحت بیان کریں گے، مثلاً:

کھڈ	khəd
اُجڈ	Ujəd
لاڈ	lad

اپنی اصل پراکرت شکلوں میں ان الفاظ میں مشدد مصمتے پائے جاتے ہیں۔

کھڈّ	khədd
اجڈّ	Ujədd
لاڈّ	ladd

درحقیقت آج کل لاڈ کے مقابلے میں لاڑ کی زیادہ شستہ شکل مروّج ہے۔ صرف کھڈ اور اُجڈ کی متبادل شکلیں نہیں پائی جاتی ہیں۔ ان الفاظ میں /ڈ/ کا تلفظ بہت زیادہ تاکیدی طور پر ادا کیا جاتا

ہے۔ دیوناگری رسم خط میں یہ الفاظ اکثر دُہرے حروف کے ساتھ لکھے جاتے ہیں۔ مصوتہ ماقبل /ہ/ ان کے دوہرے ہونے کا بیّن ثبوت ہے، کیوں کہ مشدّد مصمتے سے قبل کوئی طویل مصوتہ نہیں آ سکتا۔

6۔ /ڈھ/ صرف ابتدائی حالت میں پایا جاتا ہے۔ درمیانی حالت میں یہ ہمیشہ /ڈ/ کے ساتھ مشدّد ہو جاتا ہے مثلاً بڈّھا۔ آخری حالت میں یہ ہمیشہ /ڑھ/ بن جاتا ہے۔ درمیانی حالت میں انفیائے گئے /ڈھ/ کے ساتھ کوئی لفظ تشکیل نہیں پاتا۔ اوپر بیان کی گئی حالتوں کے علاوہ /ڈ/ اور /ڈھ/ اپنی غیر ابتدائی حالتوں میں دوہری شکلوں میں اسی وقت واقع ہوتے ہیں [illegible] ان سے پہلے ان کی ہم مخرجی انفی آواز موجود ہو۔ عروضی طول کے ذریعے یہ /ڑ/ اور /ڑھ/ میں تبدیل ہو جا[illegible]یں مثلاً :

بڈّھا	buḍḍha	[illegible]	buṛha

دونوں شکلیں یکساں طور پر قابلِ قبول ہیں۔

7۔ /ڑ/ اور /ڑھ/ ابتدائی حالت میں کبھی واقع نہیں [illegible]تے۔ /ڑ/ سے شروع ہونے والا واحد [illegible] ڑوڑا ہے جو روڑا بھی بولا جاتا ہے /ڑ/ اور /ڑھ/ انفیت [illegible]ں کے ساتھ بھی وقوع پذیر نہیں ہوتے مثلاً :

لونڈیا	launḍia	لوڑیا	lauṛia	(انفیت کے بغیر)

/ڈ/ /ڈھ/ اور /ڑ/ /ڑھ/ کے صوتیاتی رشتے کو [illegible] [illegible]ریہ) کے عروض کے ذریعہ بہت کارآمد طور پر بیان کیا جا سکتا ہے۔ تکمیلی تقسیم ایک عروضی خصوصیت ہے جس میں تشدید، طوالت اور انفی خصوصیت کا بہت بڑا حصہ ہوتا ہے۔ عام طور پر وہ الفاظ [illegible] درمیانی حالت میں د[illegible]ی /ڈ/ [illegible] یا مشدّد /ڈ/ پائی جاتی ہے۔ اپنی دوسری شکلیں بھی رکھتے ہیں، بعض اہلِ زبان یکساں طور قبولیت کو [illegible] دیتے ہیں، مثلاً :

بڈّھا	buḍḍha	[illegible]	[illegible]ha
گڈّھا	gaḍḍha	[illegible]	[illegible]
ٹھڈّی	ṭhuḍḍi	[illegible]	[illegible]ori

صرف گڈّھا میں غیر تھپک (غیر تکریریہ) کا عروض تشدید کے سہارے کو ختم کر کے مختصر[illegible] کی تبدیلی کے بغیر تھپک کے عروض کی تشکیل کرتا ہے۔

بعض مثالوں میں صرفی اعتبار سے /ڑ/ اور /ٹ/ کا تبادل ممکن ہے۔ غیر مسموع بندشیے /ٹ/ اور مسموع تھپک دار آواز /ڑ/ کے درمیان پائی جانے والی واحد مشترک خصوصیت معکوسیت ہے :

فعل (سادہ)		فعل (سببی)	
پھوٹنا	Phuṭna	پھوڑنا	Phoṛna
چھوٹنا	Chuṭna	چھوڑنا	choṛna
پھٹنا	Phaṭna	پھاڑنا	Phaṛna
جُٹنا (جُڑنا)	jUṭna (jUṛna)	جوڑنا	joṛna

بعض اوقات، جیسا کہ آخری مثال میں ہے، سادہ فعل میں /ٹ/ اور /ڑ/ دونوں آوازیں پائی جاتی ہیں۔

/ڑ/ کا مطالعہ، اس کے متبادلات کو /ر/ سے مقابلہ کرنے پر بھی کیا جا سکتا ہے جس میں صوتیاتی اور عضویاتی اعتبار سے چند خصوصیات مشترک ہیں۔ اُردو رسمِ خط میں یہ مغالطہ موجود ہے جس کی وجہ سے ایک مخصوص علامت (ط) کا اضافہ کر کے /ر/ کو /ڑ/ میں بدل دیا جاتا ہے۔ دیوناگری رسمِ خط میں ان کے نمایاں کردار کو برقرار رکھا جاتا ہے اور /ڈ/ اور /ڑ/ اور /ڈھ/ اور /ڑھ/ کے قریبی رشتے کو تسلیم کیا جاتا ہے۔ متبادلات کی مثالیں پیش ہیں۔

پوری	Puri	پوڑی	Puṛi
کچوری	kacəuri	کچوڑی	kacəuṛi
کرور	karor	کڑوڑ	kaṛoṛ
ساری	sari	ساڑی	saṛi
گھُرکی	ghUrki	گھُڑکی	ghUṛki
بَریاں	barIa^{n}	بڑیاں	baṛIa^{n}
پھُلواری	PhUlvari	پھلواڑی	PhUlvaṛi

اُردو بولنے والے مذکورۂ بالا دونوں شکلوں کا استعمال کرتے ہیں۔

سنسکرت اور چند دوسری ہندوستانی زبانوں کے برعکس عروضی خصوصیت کی حیثیت سے اُردو میں معکوسیت پورے صوت رُکن پر پھیلی ہوئی نہیں ہوتی ہے۔ عام قاعدے کے مطابق معکوسی اثر پہلے واقع ہونے والے مصوتوں اور سیّال آوازوں پر پھیلا ہوتا ہے۔ /ə/ ایک سب سے زیادہ عام مصوتہ ہے جس میں معکوسیت کے آثار دیکھنے کو ملتے ہیں۔ دوسرے اگلے مصوتے بھی جب دو

معکوسی آوازوں کے درمیان واقع ہوتے ہیں تو ان کا تلفظ معکوسی تغیر کے ساتھ کیا جاتا ہے، مثلاً :

ڈھیڑا	dheṛa	ٹیڑھا	teṛha

ان الفاظ کے مصوتوں میں ایک عجیب قسم کے کھوکھلے پن کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جس کی وجہ معکوسیت ہے۔

ایسی معکوسی آوازوں کی مثالیں بہت کم ہیں جن کے فوراً پہلے کوئی مصمتہ آتا ہے۔ انگریزی کے چند مستعار الفاظ (مثلاً board ، card) کو مستثنیٰ قرار دیتے ہوئے /ڈ، ڈھ/ اور /ڑ، ڑھ/ سے قبل کبھی کوئی مصمتہ واقع نہیں ہوتا۔ صرف چند ہی الفاظ ایسے ہیں جن میں سیال /ل/ ، /ٹ/ اور /ڑ/ سے قبل واقع ہوتا ہے، مثلاً :

پلٹا	Palṭa
اُلٹا	Ulṭa
بالٹی	balṭi
پلڑا	Palṛa

(پلّا Palla بھی کہتے ہیں)

ان مثالوں میں /ل/ کی آواز مابعد کی آواز کی معکوسی خصوصیت سے متاثر ہوتی ہے۔ دراصل جب /ل/ کی آواز تھپک دار (تکریری) معکوسی آواز /ڑ/ سے قبل واقع ہوتی ہے تو اُردو بولنے والا اسے سنبھال نہیں پاتا اور پلڑا کو پلّا سے بدل دیتا ہے۔ اُردو بولنے والوں کے لیے /ل ڑ/ سب سے مشکل مصمتی اتصال ہے۔ یہ بجز اس ایک لفظ کے جس کا ذکر اُوپر آ چکا ہے، کسی اور لفظ میں واقع نہیں ہوتا۔ مقامی اتصال کی حیثیت سے بھی اس کا وقوع ناممکن ہے، کیوں کہ /ڑ/ کسی بھی اُردو لفظ کے شروع میں نہیں آتی۔

عام طور پر معکوسیت کی سب سے بڑی مقدار مشدد اور دُہری شکلوں ہی میں پائی جاتی ہے، مثلاً :

گڈّی	gUḍḍi
بُڈّھی	bUḍḍhi
مٹّی	mIṭṭi
مُٹّھی	mUṭṭhi

درمیانی حالت میں معکوسیت ہمیشہ زیادہ ہوتی ہے۔ ابتدائی اور آخری حالتوں میں یہ کمزور ہو جاتی ہے۔

کمیّت کی عروضیات

(ا) مصوتے

اُردو مصوتوں کی طوالت اور اختصار کے بارے میں ہندوستانی قواعد نویسوں میں کافی خلطِ مبحث پایا جاتا ہے۔ دیوناگری رسمِ خط میں یقینی طور پر یہ مغالطہ موجود ہے کہ طویل اور مختصر مصوتوں کا ایک دوسرے کے ساتھ تبادلہ ممکن ہے۔ اس سلسلے میں اُردو رسمِ خط اور بھی زیادہ ناقص ہے لیکن ہندوستانی میں طوالت کا فرق زیادہ نہیں ہے، جو اہم فرق دیکھنے میں آتا ہے وہ کمیّت کا فرق ہے۔" اُردو کی دس مصوتی آوازیں 'بنیادی' حیثیت رکھتی ہیں۔ یہ آوازیں صوتیاتی اعتبار سے مماثل نہیں ہیں، اور بالعموم تقسیم کے لحاظ سے ایک دوسرے کے ساتھ بدلی نہیں جا سکتیں۔ یہ ممیز بھی ہیں۔

لیکن ایسی بہت سی مثالیں پائی جاتی ہیں جن میں یہ ایک دوسرے کے ساتھ بدلی جا سکتی ہیں۔

مثلاً:

آسمان asman اَسمان əsman

لہٰذا مسئلے پر کمیت کے نقطۂ نظر سے بھی غور کرنا ہے، جیسا کہ دیوناگری رسمِ خط میں پایا جاتا ہے۔

خالص تجز صوتیاتی نقطۂ نظر سے یہ ممکن نہیں ہے کہ مصوتوں کو طویل اور مختصر کی حیثیت سے برتا جائے۔ مصوتی کیفیات کے غیر محدود درجات کا ایک لگاتار سلسلہ ہوتا ہے۔ لہٰذا جہاں تک طول کا تعلق ہے درجہ بندی کے ایک عمومی نظام کی ترتیب اور بھی زیادہ مشکل ہو جاتی ہے۔ دوسری بہت سی زبانوں کے برخلاف مصوتوں کی طوالت اُردو کی کوئی اہم خصوصیت نہیں۔ اپنے مقصد کے لیے استداد کے صرف دو درجے دکھلانا کافی ہوگا۔

(ا) طویل، اور

(ب) مختصر

استداد کو بین الاقوامی صوتیاتی رسمِ خط کی علامتوں کے ذریعے ظاہر کیا گیا ہے۔

1: جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا ہے، مصوتوں میں کئی طرح کا تباین پایا جاتا ہے۔ مصوتوں کے طویل اور مختصر ہونے کی کوئی مطلق کمیت مقرر نہیں کی جا سکتی۔ عام طور پر دیکھا جاتا ہے کہ ایک نسبتہً طویل مصوتہ اسی حالت میں پائے جانے والے ایک نسبتہً مختصر مصوتے کا دوگنا طویل ہوتا ہے۔

2۔ اُردو کا کوئی بھی لفظ /ə/ /ʼ/ /I/ اور /U/ پر ختم نہیں ہوتا۔ جب مصوتے /o، e، i:، a:/ لفظ کے آخر میں واقع ہوتے ہیں تو قدرے مختصر ہو جاتے ہیں (کثیر صوت رکنی الفاظ میں)۔ لیکن ان کی کیفیات کو برقرار رکھنا چاہیے اور نہ انہیں ڈھیلا چھوڑنا چاہیے اور نہ انہیں /o، e، i:، a:/ /ai/ /au/ کی نچلی حالت تک لے جانا چاہیے تاکہ اگر ان کے ساتھ طول کی علامت (:) استعمال کی جائے تو اس سے مراد صرف وہ کیفیت ہو جو ان مصوتوں میں پائی جاتی ہے۔

جب یہ یک صوت رکنی الفاظ کے آخر میں واقع ہوتے ہیں تو قدرے طویل ہو جاتے ہیں مثلاً:

آ	a:
جا	Ja:
کھا	Kha:

3۔ دوسری بہت سی زبانوں کی طرح اُردو کے طویل مصوتوں کا طول اس وقت متاثر ہوتا ہے جب مابعد کا مصمتہ مسموع یا غیر مسموع ہوتا ہے۔ اگر بعد کی آواز مسموع مصمتہ ہے تو یہ نسبتہً طویل ہوگا اور اگر بعد کی آواز غیر مسموع ہے تو یہ نسبتہً مختصر ہوگا۔ مثلاً:

آب	ab	بہ مقابلہ	آپ	ap
آدھ	adh	//	آٹھ	aṭh
عید	id	//	اِکھ	ikh
ایڑ	eṛ	//	ایک	ek

(میرے خیال میں یہی وجہ ہے کہ اُردو شاعروں کی شعری حیثیت عام طور پر شاعری میں ایک کو اک کی طرح برتتی ہے)

4۔ انفی مصمتوں سے قبل واقع ہونے والے طویل مصوتے قدرے مختصر ہو جاتے ہیں۔ مقابلہ کیجئے۔

دان	dan	اور	دال	dal
چھین	chin	//	چھیل	chil
سیم	sem	//	سیر	ser

5۔ مصوتوں کی انفیت کے ساتھ یہ بات نہیں پائی جاتی۔ اس وقت درحقیقت ان کی مدت طویل ہو جاتی ہے۔ مثلاً:

چاند	$ca^{n}d$

گیند	ge^{n}d
ہینگ	hi^{n}g

6۔ مشدد مصمتوں (مثلاً پڈی) کی طرح صوت رکنی مصمتے بھی طویل مصوتے کے تداخل کو برداشت نہیں کرتے۔ یہ بات عربی اور سنسکرت دونوں زبانوں کے مستعار الفاظ کے بارے میں کہی جا سکتی ہے، مثلاً:

مَکْر	məkr
عَدْل	ədl
صَدْر	sədr
صَبْر	səbr
بَدْر	bədr

فارسی کے مستعار الفاظ میں دونوں باتیں پائی جاتی ہیں، مثلاً:

پُشت	pəst	پوُست	post
گشت	gəšt	گوشت	gošt
دَست	dəst	دوست	dost

7۔ ممتاز صوت رکن کے ساتھ ہمیشہ ایک نسبتاً مختصر مصوتے کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ اس کا اندازہ اسمیہ ہیئتوں میں لاحقہ لگا کر یا فعلی ہیئتوں کے اختتامی عناصر میں تبدیلی پیدا کر کے کیا جا سکتا ہے، مثلاً:

دید	did	دیدار	^{1}didar
یار	yar	یاری	^{1}yari
بار	bar	باری	^{1}bari
ہار	har	ہاری	^{1}hari
مار	mar	مارے گا	^{1}marega

یہاں تک کہ مصوتی تسلسل میں بھی ممتاز صوت رکن مختصر اور ترخیمی مصوتی کیفیت پر مشتمل ہوتا ہے، مثلاً:

گا	ga	گائے	^{1}gae

رو	ro	روئے	roe[4]
رو	ru	روئی	rui[4]
دی	di	دیے	dIe[4]

8۔ جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ اُردو کے طویل مصوتے جب کثیر صوت رکنی الفاظ کے آخر میں واقع ہوتے ہیں تو مختصر ہو جاتے ہیں۔ دیوناگری رسم خط میں جب اسم کی جمع بنائی جاتی ہے تو طویل مصوتے کی جگہ مختصر مصوتے کی 'ماترا' کا استعمال ہوتا ہے جس سے نہ صرف کیفیت کی تبدیلی ظاہر ہوتی ہے بلکہ کمیت کی تبدیلی کا بھی پتا چلتا ہے۔ اگرچہ صرف ایک مختصر مصوتہ اور اسی کمیت کا ایک طویل مصوتہ صوتیاتی اعتبار سے یکساں اور تقسیم میں باہم اخراجی ہوتے ہیں۔

واحد		جمع	
بکری	bakri	بکریاں	bakrIa[n]
لڑکی	larki	لڑکیاں	larkIa[n]
شادی	šadi	شادیاں	šadIa[n]

اس طرح دیوناگری رسمِ خط مصوتوں کی تقسیم کے باہم اخراجی اصولوں کو برقرار نہیں رکھتا۔

9۔ ہم نے مصوتۂ ماقبل کے طول پر صوت رکنی مصمتوں کے اثر کی بات کہی ہے۔ اصولاً مشدّد مصمتوں (جو بالعموم دُہرے مصمتے کہے جاتے ہیں) سے قبل طویل مصوتے کبھی واقع نہیں ہوتے۔ درحقیقت مصمتوں سے قبل واقع ہونے والے مختصر مصوتے بھی طول کی حد تک ان سے متاثر ہوتے ہیں۔ مشرقی اضلاع کی بولیوں (اودھی، بھوجپوری اور مگہی) میں "مصوتوں کو سستی کے ساتھ ادا کرنے کا زبردست رجحان پایا جاتا ہے۔" یہ بولیاں مشدّد مصمتوں کے استعمال کی بہت زیادہ موافقت نہیں کرتیں اور مصوتوں کے طول کو برقرار رکھتی ہیں۔ ان میں الفاظ کی دو شکلیں پائی جاتی ہیں۔ ایک مشدّد اور دوسری طویل مصوتوں پر مشتمل۔ اُردو سے ایک مثال پیش ہے:

بُڈّھا	bUddha	بوڑھا	burha

10۔ اُردو کے مختصر مصوتوں میں طول کے تغیرات بھی پائے جاتے ہیں، لیکن یہ تغیرات زیادہ واضح نہیں ہوتے۔ ان میں بولنے کی رفتار اور طرزِ تکلم کے لحاظ سے فرق پایا جاتا ہے۔

ایک خاص مسئلہ جو /I/ پر ختم ہونے والے سنسکرت الفاظ سے متعلق ہے، توجہ چاہتا ہے:

گوِ	kəvI	کوی	kəvi
جَاتِ	jatI	جَاتی	jati
مُورتِ	murtI	مُورتی	murti

اس قسم کے سنسکرت الفاظ بالعموم 'ہل' (ساکن) ہو جاتے ہیں، مثلاً :

مُورتِ	murtI	مُورَت	murət
چھَبِ	chəbI	چھَبْ	chəb

لیکن جب یہ نیم مصوتوں /ی/ اور /و/ کے بعد آتے ہیں تو معاملہ بالکل مختلف ہو جاتا ہے۔ اس وقت مصوتی کیفیت میں تبدیلی واقع ہوتی ہے، مثلاً :

گوِ (kəvI)، کوی (kəvi) بن جاتا ہے نہ کہ کوْ (kəv)

(ب) مصمتے

اُردو میں مصمتوں کے طول میں اتنا تغیر نہیں پایا جاتا جتنا کہ مصوتوں کے طول میں پایا جاتا ہے۔ عام اصول سے قطع نظر کہ انفی، صفیری اور تھپک دار مصمتے زیادہ یا کم دیر تک ادا کیے جا سکتے ہیں۔ عربی سے مستعار الفاظ کی ایک اہم خصوصیت قابلِ توجہ ہے۔ اُردو میں مشدّد مصمتے الفاظ کے آخر میں واقع نہیں ہوتے۔ لیکن عربی کے بہت سے مستعار الفاظ کے آخر میں مشدّد مصمتے پائے جاتے ہیں جو مخصوص سیاق و سباق میں (شعر سنانے میں یا پُر زور لہجے میں) دوسری طرح سے ادا کیے جاتے ہیں۔

عربی		اُردو	
حَدّ	hədd	حَدْ	həd
رَدّ	rədd	رَدْ	rəd

جیسا کہ اُوپر اشارہ کیا گیا ہے۔ چند سُر لہری نمونوں میں ان کا اصل عربی تلفظ سننے کو ملتا ہے۔

اُردو میں مصوتی طول زیادہ تر سُر لہر اور جملے کے آہنگ پر مبنی ہوتا ہے۔ اس لیے یہ قدرے پیچیدہ بھی ہوتا ہے۔ اُردو میں منفرد آوازوں کے طول میں جو مخصوص قسم کے تغیرات پائے جاتے ہیں وہ منفرد الفاظ کے مقابلے میں جملے کے تانے بانے کی وجہ سے زیادہ ہیں۔ لفظ کی ساخت سے متعلق

یہی چند مثالیں ملتی ہیں جو اُوپر پیش کی گئی ہیں۔

صوتی امتیاز

اُردو کے منفرد الفاظ میں صوتی امتیاز کوئی بہت زیادہ نمایاں خصوصیت نہیں ہے، کیوں کہ یہ بامعنی نہیں ہے۔ لیکن ایسے الفاظ میں جو ایک سے زیادہ صوت ارکان پر مشتمل ہوتے ہیں۔ کوئی ایک صوت رکن ایسا ضرور ہوتا ہے جو دوسرے تمام صوت ارکان سے ممیز ہوتا ہے۔" صوت رکنوں کا باہمی رشتہ" کچھ اس نوع کا ہوتا ہے کہ ایک صوت رکن مختلف قسم کی عروضیات کی وجہ سے باقی تمام صوت رکنوں سے زیادہ ممیز ہوتا ہے اور یہ" ممیز صوت رکن الفاظ کی تشکیل کرنے والے صوت رکنوں کے مجموعے کا مرکزہ ہوتا ہے"۔ انگریزی کی 'تاکیدی' ہیئت اور اُردو لفظ کے 'امتیازی' صوت رکن میں فرق کرنا لازمی ہے۔ لہٰذا اُردو کے لیے صوتی امتیاز زیادہ اطمینان بخش اصطلاح ہے۔

اُردو میں جملے کو لفظ پر غلبہ حاصل ہوتا ہے۔ جملوی تاکید (زور) کے مقابلے میں لفظی صوتی امتیاز ثانوی حیثیت رکھتا ہے۔ درحقیقت اہم الفاظ کے ممیز صوت ارکان جملے کے صوتی امتیاز سے مطابقت رکھتے ہیں عام قسم کے غیر تاکیدی جملوں میں اہم الفاظ کے ابتدائی اور طویل صوت ارکان زیادہ تر ممیز ہوتے ہیں۔ جب کہ حروفِ عطف، حرفِ جار، مقدم اور امدادی افعال غیر ممیز ہوتے ہیں۔

صوتی امتیاز جو کیفیت کی طرح بامعنی نہیں ہوتا۔ گہرے طور پر اس سے وابستہ ہوتا ہے۔ لہٰذا اُردو لفظ کے صوت رکنی نمونے کو اس کی 'ماتراؤں' کی گنتی سے ظاہر کیا جاسکتا ہے۔

اُردو لفظ کے صوتی امتیاز کو ذیل کے تین زمروں میں تقسیم کرکے بیان کیا جاسکتا ہے۔

ا:۔ دو صوت رکنی الفاظ

ب:۔ تین صوت رکنی الفاظ

ج:۔ تین سے زیادہ صوت ارکان پر مشتمل الفاظ

(ا) دو صوت رکنی الفاظ

1:۔ پہلا صوت رکن ہمیشہ ممیز ہوتا ہے جب:

(1) دونوں صوت رکن فطری طور پر طویل مصوتوں پر مشتمل ہوتے ہیں، مثلاً [ˈCV̄ / CV̄]

آدھا ˈadha

ˈbhuka	بھوکا
ˈbaja	باجا
ˈjala	جالا
ˈkala	کالا
ˈsara	سارا

(2) دونوں صوت رکن بہ اعتبارِ حالت طویل مصوتوں پر مشتمل ہوتے ہیں مثلاً [ˈcv̆c/cv̆c]

ˈməndər	مَندَر
bIlkUl	بالکل

(3) دونوں صوت رکن فطری طور پر اور بہ اعتبارِ حالت طویل ہوتے ہیں مثلاً [ˈcv̄c/cv̄c] یا [LC/cv̄c]:

ˈpasban	پاسبان
ˈanban	آن بان

(4) پہلا صوت رکن فطری طور پر طویل ہوتا ہے اور دوسرا باعتبارِ حالت طویل ہوتا ہے، مثلاً: [ˈcv̄/cv̄c]:

ˈqalIb	قالب
ˈbadəl	بادل

(5) پہلا صوت رکن فطری طور پر اور باعتبارِ حالت طویل ہوتا ہے اور دوسرا صرف فطری طور پر طویل ہوتا ہے، مثلاً [ˈcv̄c/cv̄]:

ˈrasta	راستہ
jorna	جوڑنا

(6) پہلا صوت رکن فطری طور پر اور بہ اعتبارِ حالت طویل ہوتا ہے اور دوسرا صرف باعتبارِ حالت طویل ہوتا ہے، مثلاً [ˈcv̄c/cv̄c]:

ˈkargər	کارگر
ˈbeštər	بیشتر

(7) پہلا صوت رکن دُہرے مصوتے پر مشتمل ہوتا ہے اور دوسرا باعتبارِ حالت طویل ہوتا ہے مثلاً:

qaeda	قاعدہ
sãbla	سانولا

(8) پہلا صوت رُکن دُہرے مصوتے پر مشتمل ہوتا ہے اور دوسرا باعتبارِ حالت طویل ہوتا ہے، مثلاً :

fauran	فوراً
caũseṭh	چونسٹھ

2۔ آخری صوت رُکن اس وقت ممیز ہوتا ہے جب :

(1) پہلے صوت رُکن میں مختصر مصوتہ ہوتا ہے اور دوسرا صوت رُکن فطری طور پر طویل ہوتا ہے۔ مثلاً [CV / ĊV̇] :

cə'le	چلے
khI'le	کھِلے
sU'la	سُلا
khU'la	کھُلا

(2) پہلا صوت رُکن مختصر ہوتا ہے اور دوسرا باعتبارِ حالت طویل ہوتا ہے، مثلاً [CV/ĊVĊ] یا [V̇/ĊV̇C] :

jI'dhər	جدِھر
xə'bis	خبیث
ə'mir	امیر
ə'nar	انار

(3) پہلا صوت رُکن مختصر ہوتا ہے اور دوسرا فطری طور پر اور باعتبار حالت طویل ہوتا ہے، مثلاً [CV̇/ĊV̇C] :

nə'fis	نفیس
nə'sim	نسیم
hU'sul	حصُول
hI'sab	حِساب

(ب) تین صوت رکنی الفاظ

1۔ تین صوت رکنی الفاظ میں آخری صوت رکن اس حالت میں ممیز ہوتا ہے۔ جب اس میں تین ماترائیں ہوتی ہیں، مثلاً :

[CVCCVCCVC]	xIdmat'gar	خدمت گار
[VCCVCVC]	IstI'rak	اشتراک
[CVCVCCVC]	pakIs'tan	پاکستان

اس قسم کا زور بالعموم قبل آخر صوت رکن کی مصوتی کیفیت (اگر کوئی ہو) پر اثر انداز ہوتا ہے جس کی وجہ سے یہ مختصر ہو جاتا ہے، مثلاً :

hIndUs'tan	ہندوستان

2۔ قبل آخر صوت رکن اس وقت ممیز ہوتا ہے جب :

(1) پہلا صوت رکن مختصر ہوتا ہے اور دوسرے دو صوت رکن فطری طور پر طویل ہوتے ہیں، مثلاً [CV/V/CV] :

jUari	جواری
mə'sala	مسالہ

(2) پہلا صوت رکن مختصر ہوتا ہے اور دوسرے دو صوت رکن بہ اعتبار حالت طویل ہوتے ہیں، مثلاً :

ka'mərbənd	کمربند
mU'səlləm	مسلّم

(3) پہلا صوت رکن مختصر ہوتا ہے اور دوسرے دو صوت رکن فطری طور پر اور بہ اعتبار حالت طویل ہوتا ہے۔ مثلاً :

jI'samət	جسامت
zə'xamət	ضخامت
ə'zimət	عظیمت
hə'qiqət	حقیقت

یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ پیش قبلِ آخر صوت رکن بہ لحاظِ کمیت ہمیشہ مختصر ہوتا ہے۔

3۔ پیش آخر صوت رکن اس وقت ممیز ہوتا ہے جب آخری صوت رکن دو 'ماتراؤں' سے زیادہ پر مشتمل نہیں ہوتا اور قبلِ آخر مختصر ہوتا ہے، مثلاً:

سنترہ	ˈsəntra
بندگی	ˈbəndgi
پابندی	ˈpabəndi

4: پہلے اور تیسرے صوت ارکان میں اس وقت تاکید پائی جاتی ہے جب:

(1) پہلا صوت رکن فطری طور پر طویل ہوتا ہے، دوسرا مختصر اور تیسرا فطری طور پر طویل ہوتا ہے، مثلاً:

سابقہ	ˈsabIˈqa
لازمی	ˈlazIˈmi

(2) پہلا صوت رکن فطری طور پر طویل ہوتا ہے، دوسرا مختصر اور تیسرا بہ اعتبارِ حالت طویل ہوتا ہے، مثلاً:

عاطفت	ˈatIˈfət
لازماً	laziˈman

(3) پہلا صوت رکن بہ اعتبارِ حالت طویل ہوتا ہے، دوسرا مختصر اور تیسرا فطری طور پر طویل ہوتا ہے، مثلاً:

مبتدا	ˈmUbtəˈda
جستجو	ˈjUstəˈju

(4) پہلا صوت رکن بہ اعتبارِ حالت طویل ہوتا ہے، دوسرا مختصر اور تیسرا بہ اعتبارِ حالت طویل ہوتا ہے، مثلاً:

منحرف	ˈmUnhəˈrIf
انجمن	ˈənjUˈmən

(5) پہلا صوت رکن بہ اعتبارِ حالت طویل ہوتا ہے۔ دوسرا مختصر اور تیسرا بہ اعتبارِ حالت اور فطری طور پر طویل ہوتا ہے۔ مثلاً:

انکسار	'InkI'sar
انقلاب	'Inq'Ilab

(6) پہلے دو صوت ارکان باعتبارِ حالت طویل ہوتے ہیں اور تیسرا فطری طور پر اور باعتبارِ حالت طویل ہوتا ہے، مثلاً :

انگلستان	'InglIs'tan
ہندوستان	hIndUs'tan

(ج) کثیر صوت رکنی الفاظ

کثیر صوت رکنی الفاظ میں صوتی امتیاز پیش قبلِ آخر اور لفظ کے آخری تین صوت ارکان سے آگے منتقل نہیں ہوتا۔ ان میں سے ایک صوت رکن میں صوتی امتیاز مذکورہ قاعدوں کے مطابق پایا جاتا ہے، مثلاً :

جمع داری	jama'dari
سمجھ داری	samajh'dari

مختصر صوت ارکان پر کبھی تاکید نہیں پائی جاتی، خواہ وہ ابتدائی حالت ہی میں کیوں نہ آتے ہوں اور اگر یکے بعد دیگرے دو طویل صوت ارکان واقع ہوتے ہیں تو ان میں سے پہلے صوت رکن پر زور ہوگا، مثلاً: مطالبہ mU'talI'ba مضطربانہ 'mUztarI'bana انفرادی InfI'radi مراسلت mU'rasIlat

مرکب لفظ میں صوتی امتیاز بعض اوقات کثیر صوت رکنی لفظ کے پہلے صوت رکن میں پایا جاتا ہے۔ اگرچہ یہ صوت رکن آخر سے تین صوت رکن کے فاصلے ہی پر کیوں نہ واقع ہو، بشرطیکہ قبلِ آخر اور پیش قبلِ آخر مختصر ہوں اور آخری صوت رکن دو 'ماتراؤں' پر مشتمل ہو، مثلاً :

دردمندانہ	'dard-mandana	اوڑھنا بچھونا	'orhna-bIchauna
چلتے پھرتے	'calta-PhIrte	سوتے جاگتے	'sote-jagte

مربوطے کی عروضیات

(۱.) مصوتی تسلسل

عروضی خصوصیات کی حیثیت سے y اور w اُردو کے صوتیاتی نظام کی مماثل آوازوں سے مختلف ہیں۔ یہ نیم مصوتوں کا کردار بھی ادا کرتے ہیں، بالخصوص جب یہ ابتدائی حالت میں واقع ہوتے ہیں۔ مصوتی تسلسل کی حیثیت سے ان کی عروضی قدر و قیمت ذیل میں بیان کی جاتی ہے:

ا۔ y عروض کے ساتھ تسلسل

(1) I---------a

پیا (فعل)	PIya
کیا (فعل)	kIya
نیارا (صفت)	nIyara

(2) ə---------a

دَیا	dəya
بَیا	bəya
حیا	həya
گیا	gəya

(3) a---------a

پرایا	Paraya
آمایا (فعل)	əmaya
خدایا	xUdaya
سکھایا (فعل)	sIkhaya

(4) I---------e

پیے (فعل)	PIye

sIye	سیے (فعل)
lIye	لیے (〃)
dIye	دیے (〃)
jIye	جیے (〃)
kiye	کیے (〃)

(5) I........o

jIyo	جیو (فعل)
PIyo	پیو (〃)
khaIyo	کھائیو (〃)
laIyo	لائیو (〃)

(2) w عروض کے تسلسل کے ساتھ :

(1) a........e

$a^{w}e$	آوے (فعل)
$ja^{w}e$	جاوے (〃)
$la^{w}e$	لاوے (〃)
$kha^{w}e$	کھاوے (〃)

(2) o.......e

$dho^{w}e$	دھووے (فعل)
$kho^{w}e$	کھووے (〃)
$so^{w}e$	سووے (〃)

(3) e......e

$de^{w}e$	دیوے (فعل)
$se^{w}e$	سیوے (〃)
$le^{w}e$	لیوے (〃)
$khe^{w}e$	کھیوے (〃)

(4) a——a

دھاوا (اسم)	dhaʷa
لاوا (〃)	laʷa
کاوا (〃)	kaʷa

(5) ə——a

تَوا (اسم)	təʷa
نَوا (〃)	nəʷa
سَوا (صفت)	səʷa

یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ اُردو بولنے والے فعلی ہیئتوں میں y عروض کو w عروض پر ترجیح دیتے ہیں۔ آوے، جاوے کی جگہ آئے، جائے کا استعمال ہوتا ہے۔ w عروض بولیوں اور قدیم اُردو میں زیادہ عام ہے۔

قدیم اُردو		جدید اُردو	
جاوے	jaʷe	جائے	jaʸe
آوے	aʷe	آئے	aʸe
کھووے	khoʷe	کھوئے	khoʸe
سووے	soʷe	سوئے	soʸe

سُنوانا	sUnʷana	سُنانا	sUnana
کہلوانا	kahelʷana	کہلانا	kəhlana

(نیم مصوتے کا حذف)

مصوتی تسلسل کی مکمل توضیح کے لیے ایک تفصیلی جدول ذیل میں پیش کیا جاتا ہے:

مصوتی تسلسل

	ə	a	y	i	w	u	e	o	əw
ə		w		y		w	y		
a		y		y			w	y/w	
y									
i		y					y	y	
w									
u									
e							w	w	
əy									
o							w		
əw									

w = عروض

y = عروض

(ب) وسط مصوتی تداخل

مصوتی تسلسل کی y اور w عروضیات کے مسئلے کے ساتھ وسط مصوتی تداخل کا مسئلہ جُڑا ہوا ہے جو ہمیشہ دو مصمتی اجزا کے درمیان پایا جاتا ہے، کیوں کہ کسی بھی رسائی یا نکاسی کا تعلق ان میں سے ایک مصوتے کے ساتھ ہوتا ہے۔ وسط مصوتی تداخل کی سمیعت میں کافی حد تک تغیر پایا جاتا ہے۔ اور اس کا انحصار بڑی حد تک مربوطیے کی نوعیت پر ہوتا ہے۔ تدریجیے کی نوعیت جتنی زیادہ طویل ہوگی دو مصمتوں کے درمیان اتنا ہی زیادہ فاصلہ ہوگا، اور وسط مصوتی تداخل ә کی قوتِ سماعت اتنی ہی زیادہ ہوگی۔ یہ درحقیقت مصمتے کے ساتھ ایک مصوتے کا ارتقا ہے جو غیر صوت رکنی ہوتا ہے۔

اُردو میں ثقیل مصمتی خوشیوں، یعنی دو سے زیادہ مصمتوں کے تسلسل کی مثالیں نہیں پائی جاتیں عام رجحان مصمتوں اور مصوتوں کے متبادل وقوع کا ہے۔ لگاتار تسلسل کی مثالیں صرف درمیانی اور آخری حالتوں ہی میں ممکن ہیں۔ ہائیہ بندشیوں کے استثنا کے ساتھ، زیادہ تر مصمتے لفظ میں

تسلسل کے ساتھ واقع ہوسکتے ہیں۔

عروضی ə ان الفاظ میں بہت نمایاں ہوتا ہے جن میں تدریجیے کو ایک طویل فاصلہ طے کرنا ہوتا ہے، مثلاً:

ڈبکی	dUbəki
جھپکی	jhəpəki
گھُڑکی	ghUrəki
ابجد	əbəjəd

یہی وجہ ہے کہ دولبی /ب/، /پ/، /م/ یا لب دندانی آوازوں کا بعد غشائی /ق/ کے ساتھ ارتباط تداخلی مصوتے کے بغیر ممکن نہیں ہے۔

جب مصمتی تسلسل صوت رکنی اکائی کی حیثیت سے واقع ہوتا ہے تو عروضی ə وقوع پذیر نہیں ہوتا۔ اُردو الفاظ میں صوت رکنی مصمتے زیادہ تر انفی، پہلوئی اور تھپک دار آوازوں پر مشتمل ہوتے ہیں۔ مستعار الفاظ میں /ت/ کا وقوع صوت رکنی حیثیت سے بھی ہوتا ہے، مثلاً:

(1) ت :

سَخت	səxt
چُست	cUst
کوفت	koft
پُشت	pUšt
قِسط	qIst

(2) ن :

اَمن	əmn
حُسن	hUsn
رُکن	rUkn

(3) ل :

قَبل	qəbl
نَقل	nəql

اصل	əsl

(4) مد :

قَدُر	qədr
بَدُر	bədr
صَدُر	sədr

لیکن ان الفاظ میں جیسے ہی کوئی لاحقہ جوڑا جاتا ہے اور خوشے دار مصمتے جیسے ہی درمیانی حالت میں منتقل ہوتے ہیں، عروضی /ə/ درمیان میں آجاتا ہے، مثلاً :

سَخت	səxt	سختی	səxəti
چُست	cUst	چُستی	cUsəti
نَقل	nəql	نقلی	nəqəli
رُکن	rUkn	رکنیت	rUkənɪyət

عروضی ə مرکب شکلوں کے آخری اور ابتدائی مصمتوں کے مرلطیوں پر بھی واقع ہوتا ہے، مثلاً :

ہتھکڑی	həthəkəṛi
بدبختی	bədəbəxti
جیب کترا	jebəkətra
جیب گھڑی	jebəghəṛi

(ج) تشدید

تشدید یا مصمتوں کا دُہرا پن اُردو زبان کی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔ ذیل کی مستثنیات کے ساتھ دوسرے تمام مصمتے بین مصوتی حالت میں مشدد واقع ہوتے ہیں :

ژ، شں، ف اور ڑ

ہائیہ مصمتوں کا مشدد ہونا ممکن نہیں۔ ان کی مشدد شکل غیر ہائیہ آواز کے امتزاج سے تشکیل پاتی ہے۔ دہرے مصمتوں کے دونوں عناصر یا تو مسموع ہوتے ہیں یا غیر مسموع، مثلاً :

اچھا	əccha

اُٹّھا	əṭṭha
اُدّھا	əḍḍha
چکّر	cəkkər
ڈِبّا	ḍIbba

مشدّد مصمتوں سے قبل واقع ہونے والے مصوتے عام طور پر مختصر ہوتے ہیں۔ لیکن جب اِس لفظ کی غیر مشدّد شکل کا استعمال ہوتا ہے تو اس کا مصوتہ طویل ہو جاتا ہے۔ مثلاً:

متّھا	məttha	ماتھا	matha
چچّا	cəcca	چاچا	caca (یا چچا cəca)
چکّی	cəkki	چاکی	caki

چند مستثنیات کا ذکر بے جا نہ ہوگا جن میں تشدید کا حذف مصوتۂ ماقبل پر اثر انداز نہیں ہوتا مثلاً:

نلّی	nəlli	نلی	nəli
رکّھا	rəkkha	رکھا	rəkha
چکّھا	cəkkha	چکھا	cəkha
اُٹّھیں گے	Uṭṭhẽge	اُٹھیں گے	Uṭhẽge

ان الفاظ کی دونوں شکلیں قابلِ قبول ہیں۔ اگرچہ رجحان غیر مشدّد شکلوں کو ہی ترجیح دینے کا ہے۔ معکوسیت کی طرح تشدید بھی جو بُرج بھاشا، اودھی اور فارسی کے اثر سے آئی ہے۔ نہ تو اتنی شدید ہے اور نہ اتنی وسیع جتنی کہ پنجابی اور راجستھانی بولیوں میں پائی جاتی ہے۔

عروضی خصوصیت کی حیثیت سے اس کا شمار چُست تکلّم اور تاکید کے زمرے میں ہوتا ہے۔ یہ صفیری یا تھپک دار اور سیال آوازوں کے مقابلے میں بندشی آوازوں کے ساتھ اور بھی زیادہ چُست ہو جاتی ہے۔ مثلاً:

کھٹّا	khəṭṭa
بُڈّھا	bUḍḍha
بلّا	bəlla
غرّہ	ɣərra

اس کا گہرا رشتہ کمیت کی عروض سے ہے۔ بہت سی حالتوں میں یہ بامعنی بھی ہے۔ مثلاً

پتا	pəta	پتّا	pətta
ستا	səṭa	ستّا	sətta
رسا	rəsa	رسّہ	rəssa
پٹا	pəṭa	پٹّا	pəṭṭa

ایسی مثالیں بھی ملتی ہیں جن میں تشدید کی دو شکلوں یعنی غیر ہائیہ اور ہائیہ سے بھی معنی میں تبدیلی پیدا ہو جاتی ہے، مثلاً:

پٹّا	pəṭṭa	پٹّھا	pəṭṭha
پتّر	pəttər	پتّھر	pəṭṭhər

(د) ہائیت

/ہ/ کی آواز کے علاوہ ہندوستان کی دوسری ہند آریائی زبانوں کی طرح ہائیت اُردو کی ایک خاص صفت ہے۔

ہائیہ مصمتوں:

کھ چھ ٹھ تھ پھ

گھ جھ ڈھ دھ بھ ڑھ

کے لیے دیوناگری رسمِ خط میں الگ الگ حروف موجود ہیں۔ ان کی حیثیت تنہا بامعنی آوازوں کی ہے۔ یہ دو الگ یونٹوں کا جوڑ نہیں۔ اُردو میں یہ ابتدائی، بین مصوتی اور آخری حالتوں میں واقع ہوتے ہیں۔ (بہ استثنائے /ڑھ/ جو آخری حالت میں واقع نہیں ہوتا) یہ معطوفی مصمتے نہیں ہیں۔ ہائیت بندشیے کی نکاسی کے ساتھ ہی 'خارج' ہوتی ہے۔

لیکن مسلم دورِ حکومت کے آغاز میں (بالخصوص دکن میں) جب پہلی بار فارسی عربی رسمِ خط ایک ہندوستانی زبان کے لیے اختیار کیا گیا تو ان ہائیہ آوازوں کو نھ، مھ، لھ، رھ، یھ اور وھ کی طرح سمجھا گیا جو درحقیقت صرف بین مصوتی حالت میں واقع ہوتے ہیں۔ (نھ ایک یا دو جگہ آخری حالت میں بھی واقع ہوتا ہے) /پھ/، /بھ/ کے برخلاف' ان آوازوں کے لیے دیوناگری میں بھی علاحدہ حروف موجود نہیں ہیں۔ کیلاگ (Kellog) A grammar of the Hindi Language ص ۱)

نے انھیں معطوفی مصمتے قرار دیا ہے۔ لیکن یہ معطوفی مصمتوں سے مختلف ہیں۔ کیوں کہ اُنھیں ایک ہی کوشش میں ادا کیا جاتا ہے۔ ان میں ہائیت کے جزو کو عروضی اعتبار سے بیان کیا جاسکتا ہے۔

تمھیں	tUmhe^n
ننھا	nanha
اُنھوں	Unho^n
ملھار	malhar
وہاں	vha^n

میں 'ھ' کا عنصر لفظ کے ایک بڑے حصے پر پھیلا ہوا ہے جسے تجز صوتیاتی اعتبار سے یوں ظاہر کیا جاسکتا ہے۔

ھ / تمیں	h / tUme^n
ھ / ننا	h / nana
ھ / انوں	h / Uno^n
ھ / ملار	h / malar
ھ / واں	h / va^n

(vaha^n)　　(وہاں)

لفظ کے ایک بڑے حصے پر ہائیت کی توسیع کا رجحان، عام /h/ کے مقابلے میں اسے کمزور بنا دیتا ہے۔ درحقیقت دہلی کی بول چال کی زبان میں یہ بالکل ہی ختم ہوجاتا ہے۔ مثلاً:

تمھیں	tUmhe^n	تمیں	tUme^n
ننھا	nanha	ننّا	nanna
وہاں	vaha^n	واں	va^n

تاہم اس کی عروضی عمل پذیری قائم رہتی ہے اور یہ رجحان ان معنوں میں ختم نہیں ہوتا کہ اس کا کوئی سراغ ہی نہ مل سکے۔

مذکورۂ بالا مثالوں میں ہائیت بامعنی نہیں ہے۔ جیسا کہ / پھ /' / بھ /' / تھ /' / ٹھ / وغیرہ میں یہ بامعنی ہے، جہاں اس کی غیر موجودگی کی وجہ سے اکثر معنی میں تبدیلی پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً:

پَٹ	Paṭ	پھَٹ	Phaṭ
تک	tak	تھک	thak
ٹاٹ	ṭaṭ	ٹھاٹھ	ṭhaṭh
کَل	kal	کھَل	khal
گُن	gUn	گھُن	ghUn
ڈال	ḍal	ڈھال	ḍhal

اس طرح تھ، مھ، لھ، رھ اور وھ کا وقوع غیر ابتدائی صوت رکن کے آغاز یا اختتام کا نشان ہے۔ لہٰذا ان کا تعلق عروضی نظام سے ہے۔

(ط) مسموعیت اور غیر مسموعیت

تسلسل کلام کی یہ ایک اہم تجرید ہے اور اردو کی ایک قابل ذکر خصوصیت بھی، جس میں ایک آواز سے دوسری آواز تک منتقلی بہت زیادہ باریک اور ممیز نہیں ہوتی۔ یہ لفظ کی سطح پر بھی پائی جاتی ہے۔ یہ عام طور پر رجعی ہوتی ہے۔ اس میں پائی جانے والی صوتیاتی عضویاتی خصوصیات کے لحاظ سے اسے تین بڑے حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ جو:

(ا) صوت تانت

(ب) نرم تالو، اور

(ج) زبان

کی حرکت کو متاثر کرتے ہیں۔

1۔ مربوطیائی تسلسل میں مسموع بندشیوں (خواہ ہائیہ یا غیر ہائیہ) سے قبل واقع ہونے والے غیر مسموع بندشیے مسموعی خصوصیت کے حامل بن جاتے ہیں۔ مثلاً:

(ا) مفرد الفاظ:

کتبہ	katba	کتبہ	kat̬ba
اکبر	akbar	اکبر	ək̬bər

(ب) مرکب الفاظ :

خدمت گار	xIdmatgar	خدمت گار	xItmət̬gar
پیچ دار	pecdar	پیچ دار	pec̬dar
بات چیت	batcit	بات چیت	batcit

2. مربوطیائی تسلسل میں مسموع بندشیوں سے قبل واقع ہونے والے غیر مسموع صفیریے بھی مصوتی خصوصیت کے حامل بن جاتے ہیں، مثلاً :

صفدر	səfdər	صفدر	səf̬dər
مخبر	mUxbIr	مخبر	mUxbIr
تسبیح	təsbih	تسبیح	təs̬bih
اخبار	əxbar	اخبار	əx̬bar
اصغر	əsǧər	اصغر	əs̬ǧər
افضل	əfzəl	افضل	əf̬zəl

3. مربوطیائی تسلسل میں غیر مسموع مصمتوں سے قبل واقع ہونے والے ہائیہ اور غیر ہائیہ مسموع بندشیے غیر مسموع ہو جاتے ہیں، مثلاً

تبصرہ	təbsIra	تبصرہ	təb̥sIra
خدشہ	xədša	خدشہ	xəd̥sa
ابخرات	əbxərat	ابخرات	əb̥xərat
اَب تک	əb-tək	اَب تک	əb̥-tək
آج کل	aj-kəl	آج کل	aj̥-kəl

4. مسموع صفیریے اس وقت غیر مسموع بن جاتے ہیں جب ان کے بعد کوئی غیر مسموع بندشیہ یا صفیریہ واقع ہوتا ہے، مثلاً:

مُضطر	mUztər	مُضطر	mUztər

مذکورہ عروض کی تجرید کے سلسلے میں حسبِ ذیل مشاہدات سامنے آتے ہیں :

(ا) اس کے صوتی امتیاز کا انحصار تکلم کی رفتار پر ہوتا ہے۔ یہ منفصل اتصالی اور 'زود اتصالی' طرز کے لحاظ سے متغیر ہوتی رہتی ہے۔ جملوں اور مرکب الفاظ کے بارے میں یہ بات زیادہ صحیح ہے۔ (بہ مقابلۂ منفصل مفرد الفاظ) کیوں کہ وہاں ایک آواز میں دوسری آواز پیوست ہوتی چلی جاتی ہے اور ان کے درمیان میں کوئی واضح حدِ فاصل نہیں ہوتی۔

(ب) مسموع اور غیر مسموع عروضی خصوصیت کے یہ معنی نہیں کہ "آواز C کے زیرِ اثر، آواز A، آواز B میں تبدیل ہو جاتی ہے۔"

(ڈینیل جونز . . . . An outline of English Phonetics ص ۲۰۳)

اس صورت میں عروضی خصوصیت مربوطیے کے پورے علاقے کے اوپر پھیل جاتی ہے۔ جس کا اثر مخرج پر بھی پڑتا ہے اور صوت تانتوں پر بھی . . . درحقیقت پورا لفظ متاثر ہوتا ہے قریبی تکلمی علاقوں والی آوازوں کے مربوطیائی تسلسل میں مخرج اور بعض اوقات طرزِ تکلم پر بھی اثر پڑتا ہے:

(ا)	بات چیت bat-cit	=	بات چیت	bat̥-cit	=	(باچ چیت bac-cit)
(ب)	رت جگا rat-jaga	=	رت جگا	rat-jaga	=	(رج جگا raj-jaga)
(ج)	پت جھڑ Pat-jhar	=	پت جھڑ	pat jhar	=	(پج جھڑ Paj-jhar)

اُوپر کی مثالوں میں /ت/ صرف غیر مسموع ہی نہیں رہتا، بلکہ اس کا مخرج دندانی سے پیش حنکی ہو جاتا ہے۔ مخرج کی یہ منتقلی تشدید سے مطابقت نہیں رکھتی جس میں تکلم کی قوت اور زور پایا جاتا ہے۔ لہٰذا "بات چیت" کو "باچ چیت" لکھنا مناسب نہ ہوگا، جیسا کہ ہم نے اپنی عملی آسانی کے لیے اُوپر کیا تھا۔

حواشی

1۔ اختصار کو ملحوظ رکھتے ہوئے ہم یہاں ان مفصل گردانوں کو نہیں پیش کر رہے ہیں جن سے ہمیں صوتیاتی تجزیہ ترتیب دینا ہے۔

2۔ تجز صوتیات میں 'عروض' (Prosody) کے تصور کو سب سے پہلے لسانیات کے دبستانِ پراگ (Prague School) میں فروغ حاصل ہوا، خاص طور پر این۔ایس۔ تروتبزکو اے

(N.S. Irubetzkoy) کی مشہور تصنیف تجز صوتیات کے اصول The Principles of Phonology میں۔ بعد میں لندن کے اسکول آف اورینٹل اینڈ افریکن اسٹڈیز کے پروفیسر جے۔ آر۔ فرتھ Prof. J.R. Firth نے اسے مکمل تجز صوتیاتی نظریے کی شکل دی۔ مصنف نے ان کی تحریرات سے خاطر خواہ استفادہ کیا ہے۔

3۔ بیلی Bailey نے اس کو پنجابی بولیوں کا ایک سادہ مصوتہ قرار دیا ہے۔ چٹرجی نے /əi/ کو بنگالی زبان کا سادہ مصوتہ قرار دیتے ہوئے بیلی سے اتفاق کیا ہے۔ ڈاکٹر دھیریندر ورما (ہندی بھاشا) نے اس کی دوہری مصوتیت پر زور دیا ہے۔ ہمارے خیال میں اس میں متکلم کی رفتار اور طرز کے لحاظ سے بھی تغیر پیدا ہوتا ہے۔

4۔ V = مصوتے (Vowel) مراد ہیں۔

C = مصمتے (Consonant) مراد ہیں۔

n = علامتِ انفیت

L = طویل (Long)

S = مختصر (Short)

قومی یک جہتی اور ہندوستانی زبانیں

قومیت اور قومی یک جہتی سیاسیات کے جدید تصورات اور اصطلاحیں ہیں۔ قومیت کا تصور تاریخ یورپ میں اٹھارھویں صدی عیسوی کی دین ہے۔ اس کا پہلا اظہار اس صدی کے وسط میں انگلستان میں ہوا اور اسی صدی کے آخر میں اس نے انقلاب فرانس کے لیے راہ ہموار کی۔ ہندوستان پہنچتے پہنچتے اسے سو سال کا عرصہ لگ گیا۔ اور بالآخر بیسویں صدی میں اس نے ایشیا میں ایک ہمہ گیر تصور کی حیثیت اختیار کر لی۔

قومی یک جہتی یا ایکتا کی اصطلاح اور بھی زیادہ نئی ہے۔ ایک لحاظ سے یہ کوئی سیاسی اصطلاح ہی نہیں۔ اور اگر ہے تو ایک منفی اصطلاح ہے اس لیے کہ قومیت کا تصور اپنے اندر یک جہتی کے وہ تمام مضمرات رکھتا ہے۔ جس سے ایک اچھی اور متحدہ قومیت عبارت ہوتی ہے۔ وہ قومیت ہی کیا جو یک جہتی سے عاری ہو۔ دراصل آزادی ملنے کے بعد ہندوستان کے گوناگوں مسائل میں ایک مسئلہ قومیت کا بھی تھا جس کے استحکام کے لیے قومی یک جہتی یا ایکتا کی اصطلاح تراشنی پڑی اور اس تصور کو عام کرنے کے لیے قومی یک جہتی کونسل کا قیام عمل میں آیا۔ کانفرنسیں منعقد کی گئیں اور اب ادارے قائم کیے جا رہے ہیں۔ ان تمام سرگرمیوں سے پتہ چلتا ہے کہ ملک قومیت کے اعتبار سے اپنے آپ پر مکمل بھروسا نہیں کرتا تھا۔ اور 'باہم' کے مقابلے میں 'بے ہم' کے عناصر سرگرم عمل تھے۔ چونکہ ہندوستان، مذاہب، زبانوں، نسلوں اور ثقافتوں کے لحاظ سے ایک برصغیر کی حیثیت رکھتا

ہے اسی لیے اس میں انگلستان یا فرانس کی سی یک لسانی یا یک تہذیبی کی وحدت ڈھونڈنا عبث تھا۔ اس میں شک نہیں کہ مشترک جغرافیائی حالات، مشترک تاریخ اور مشترک معیشت کے عناصر اس کے مختلف النسل باشندوں کو ایک وحدت میں جکڑے رہے ہیں۔ لیکن ہندوستانی قومیت، قومیت کی اکثر شرائط سے عاری تھی۔ چنانچہ آزادی ملنے اور غلامی کی بخشی ہوئی وحدت کے تانے بانے ٹوٹنے کے بعد ہمارے اہلِ فکر نے اس بات کی ضرورت کو شدت کے ساتھ محسوس کیا کہ سیاسی وجذباتی ہم آہنگی پیدا کرنے کے لیے ایک ایسا دستور وضع کیا جائے جو وفاقیت کے بجائے مرکزیت کا حامل ہو۔ یہ اس لیے بھی ضروری تھا کہ علاقائیت فرقہ واریت اور لسانی علیحدگی پسندی کے سیلانات تیزی سے ابھرنے لگے تھے۔ جن کا مقابلہ کرنا ملک کی سالمیت کے لیے ضروری تھا۔ ہمارے دستور سازوں کی نیت برحق تھی لیکن یہ صرف تاریخ بتائے گی کہ یہ دستور کہاں تک ہمارے قومی تقاضوں کا ساتھ دے سکے گا۔

یورپ کی چھوٹی چھوٹی قومیتوں کے پیشِ نظر مفکرین سیاسیات نے قومیت کی ایک اہم شرط لسانی وحدت بھی بتائی ہے۔ ایسے کہتے وقت ان کے سامنے انگلستان، فرانس، جرمنی اور اٹلی جیسے ممالک کی قومیتیں تھیں۔ لیکن جیسے جیسے قومیت کا مغربی تصور ایشیا میں عام ہوتا گیا اور ہندوستان جیسے کثیر لسانی ملکوں میں آزمایا جانے لگا۔ اس کے مسائل سامنے آنے لگے۔ یوں تو ہندوستان چھوٹی بڑی کئی درجن زبانوں اور بولیوں کا مجموعہ ہے لیکن دستور ہند کی تشکیل کے وقت گرماگرم بحث کے بعد صرف چودہ بڑی زبانوں پر اتفاق رائے ہو سکا۔ بعد میں دستور کے آٹھویں شیڈول کی فہرست میں پندرھویں صدی سندھی کا اضافہ اور کر دیا گیا۔ انگریزی حروف تہجی کی ترتیب کے اعتبار سے ان زبانوں کی فہرست حسب ذیل ہے۔ (1) آسامی (2) بنگالی (3) گجراتی (4) ہندی (5) کنڑ (6) کشمیری (7) ملیالم (8) مراٹھی (9) اوڑیا (10) پنجابی (11) سنسکرت (12) سندھی (13) تمل (14) تلگو (15) اردو

" عام طور پر یہ مغالطہ پیدا ہو گیا ہے کہ جن زبانوں کی فہرست اس شیڈول میں دی ہوئی ہے وہ علاقائی زبانیں ہیں۔ یہ واقعہ نہیں۔ بلکہ اس فہرست میں صرف ان زبانوں کے نام دئے ہوئے ہیں۔ جن کی نمائندگی اس کمیشن میں ہوگی۔ جسے دفعہ 344 (1) کے بموجب راشٹرپتی مقرر کریں گے۔"

(ہندوستان کا دستور اور اس کی مختصر شرح : ہارون خان شیروانی)

زبانوں کی اس فہرست کا بالاستعاب مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ زبانوں کی اس ترتیب میں کوئی لسانی شعور کارفرما نہیں بلکہ یہ اہلِ سیاست کی ایک اُلجھے ہوئے معاملے کے سلسلے میں محض

لیپا پوتی ہے۔ مثلاً پندرہ زندہ زبانوں میں ایک غیر مروجہ کلاسیکل زبان یعنی سنسکرت بھی شامل ہے۔
بارہ صاحب ریاست زبانوں کے ساتھ دو ایسی زبانیں بھی شامل کر دی گئی ہیں جن کے بولنے والے کسی
بھی علاقے میں اکثریت میں نہیں یعنی اُردو اور سندھی۔ ان میں سندھی کی حالت اُردو سے بھی خستہ
ہے۔ اسی لیے وہ پہلی فہرست میں شامل نہیں کی گئی تھی اور صرف سندھی بولنے والوں کے اصرار پر
1967ء میں دستور میں اکیسویں ترمیم کے ذریعے داخل کی گئی ہے۔ بولنے والوں کی تعداد کے لحاظ
سے اُردو، ہندوستان کی چھٹی بڑی زبان ہے تاہم یہ کسی بھی ریاست میں دس فی صد سے زیادہ کی دعویدار
نہیں ہو سکتی۔

ہندوستان کی مذکورہ بالا پندرہ زبانیں لسانی نقطۂ نظر سے تین خاندان السنہ سے تعلق رکھتی ہیں۔
جن میں دو بڑے خاندان (1) ہند آریائی اور (2) دراوڑ ہیں۔ ان میں ہند آریائی سب سے بڑا
خاندان ہے اس لیے کہ 15 میں سے دس زبانوں۔ آسامی۔ بنگالی۔ گجراتی۔ ہندی۔ مراٹھی۔ اوڑیا۔
پنجابی۔ سنسکرت، سندھی اور اردو۔ ۔ کا تعلق اس خاندان سے ہے۔ دراوڑ خاندان کی صرف چار
زبانیں شاملِ فہرست ہیں۔ یعنی کنڑ۔ ملیالم۔ تمل اور تلگو۔ کشمیری کا تعلق تیسرے خاندان سے ہے۔

دستور میں دی ہوئی زبانوں کی اس فہرست سے اس مغالطہ لسانی کا امکان ہے کہ ہم بہت سی ایسی
بڑی بولیوں کو نظر انداز کر دیں جن کی اپنی تاریخی اور علاقائی انفرادیت ہے۔ ان میں ہندی کے علاقے
میں بھوجپوری اور راجستھانی قابلِ ذکر ہیں۔ ساہتیہ اکیڈمی نے اسی وجہ سے 15 نہیں 21 زبانوں کو
اپنی منظور شدہ فہرست میں انعامات اور نمائندگی کے لیے جگہ دی ہے۔

زبانوں کے اس "مینارِ بابل" کا مقابلہ ہمارے دستور سازوں نے دفعہ 343 کے ذریعے
کیا ہے۔ جس میں یونین کی سرکاری زبان کا تذکرہ ان الفاظ میں کیا گیا ہے۔

1۔ "یونین کی سرکاری زبان اُردو ہو گی جسے دیوناگری لپی میں لکھا جائے گا۔"

"یونین کی سرکاری غرضوں کے لئے جو عدد استعمال کیے جائیں گے ان کی شکل وہی ہو گی جو
ہندوستانی عددوں کی بین قومی شکل ہے"

2۔ باوجود ضمن (1) کے کسی اندراج کے، اس دستور کے جاری ہونے کے پندرہ برس تک
یونین کے تمام ایسے مقصدوں کے لیے جن کے واسطے انگریزی زبان اس دستور کے جاری ہونے سے
ٹھیک پہلے استعمال ہوتی تھی۔ برابر اسی طرح استعمال ہوتی رہے گی۔ ۔ ۔"

یونین کی زبان کی دفعہ 343 کے سلسلے میں چند باتیں یاد رکھنے کی ہیں۔ تاکہ ہم ہندوستان کے

لسانی مسئلے اور اس کے حل کے بارے میں زیادہ فہم و دانش سے کام لے سکیں۔

1. دستور کی اس دفعہ پر دستور ساز اسمبلی میں اس درجہ اختلاف رائے تھا کہ یہ صدر اسمبلی کے کاسٹنگ ووٹ سے پاس ہوتی ہے۔

2. دستور کے کسی حصّے یا دفعہ میں ہندی کو "قومی زبان" کے نام سے یاد نہیں کیا گیا ہے۔ صرف سرکاری زبان کہا گیا ہے۔

3. پندرہ سال گذر جانے کے بعد بھی انگریزی کو نہیں ہٹایا جا سکا اور حالات کے پیشِ نظر پنڈت نہرو کو یہ اعلان کرنا پڑا کہ 1965ء کے بعد بھی انگریزی ایک "ساتھی زبان" کی حیثیت سے باقی رکھی جائے گی۔

دوسری ہندوستانی زبانوں کے مقابلے میں ہندی کو نہ صرف یہ امتیاز حاصل ہے کہ وہ یونین کی سرکاری زبان تسلیم کر لی گئی ہے بلکہ دفعہ 345 کی رو سے ہندی کو اتر پردیش، بہار، مدھیہ پردیش راجستھان۔ ہریانہ۔ ہماچل پردیش اور دہلی کی ریاستوں نے بھی اپنی سرکاری زبان بنا دیا ہے۔

یہ ہے ہندوستان کا لسانی نقشہ۔

تین مختلف خاندانِ السنہ کی 15 منظور شدہ زبانیں، جن میں سے دو۔ اردو اور سندھی کے اپنے علاقے نہیں۔ ایک بین الاقوامی بدیسی اور ایک غیر مروج کتابی زبان۔ ان میں تال میل ہو تو کیسے ہو! 1956ء میں ہندوستان کو لسانی ریاستوں میں تقسیم کر دیا گیا جس کی وجہ سے ریاستی زبانوں کی اہمیت بڑھ گئی اور ساتھ ہی کوئی ایسی ریاست باقی نہیں رہی جس میں اقلیتی زبانوں کے مسئلے پیدا نہ ہو گئے ہوں جن کے حل کے لیے دفعہ 350، 350 (الف) اور 350 (ب) وضع کی گئی جن میں ابتدائی تعلیم مادری زبان میں دینے کی سہولتوں اور لسانی اقلیتوں کے لیے خاص عہدیدار مقرر کرنے کا تذکرہ ہے۔

غیر ہندی دانوں کی تالیفِ قلب کے لیے سرکاری زبان یعنی ہندی کے لیے دفعہ 351 میں ایک لائحہ عمل بھی بتایا گیا ہے جو لسانی مسائل پر اہلِ سیاست کی گنجلک فکر کا ایک اچھا نمونہ ہے۔ سنیئے:۔

"یونین کا فرض ہوگا ہندی زبان کے پھیلاؤ کی حوصلہ افزائی کرے، اور اسے اس طرح ترقی دے کہ وہ ہندوستان کے ایک کلچر کے سارے عنصروں کے اظہار خیال کا ذریعہ بن جائے اور اس زبان کو اس طرح مالا مال کرے کہ وہ اپنی روح کو متاثر کئے بغیر اس میں ہندوستانی زبان اور اُن زبانوں

کی شکلیں، اسلوب اور اظہار کے طریقے جذب ہو جائیں جن کا آٹھویں شیڈول میں ذکر کیا گیا ہے نیز اس کی لغت کے لیے بنیادی طور پر سنسکرت زبان سے اور ثانوی طور پر دوسری زبان سے لفظ حاصل کیئے جائیں۔"

(ہندوستان کا دستور اور اس کی شرح۔ ترجمہ۔ ہارون خاں شیروانی)

ہمارے دستور کا یہ لسانی ہدایت نامہ ایک ایسی دستاویز ہے جس پر ع

ناطقہ سر بہ گریباں ہے کہ اسے کیا کہیئے

لسانیاتی نقطۂ نظر سے اس میں صرف ایک مثبت تجویز ہے: "اس کی لغت کے لیے بنیادی طور پر سنسکرت . . . زبان سے لفظ حاصل کیے جائیں۔" جو ہندی اپنی اصطلاحات سازی کے لیے کر رہی ہے۔ زبانیں ہدایت ناموں سے نہیں بنا کرتیں ان کے ارتقاء کی اپنی ڈگر ہوتی ہے۔

قومی یک جہتی کے خواہش مند لوگ اکثر اوقات لسانی یک جہتی اور لسانی وحدت میں امتیاز نہیں کرتے۔ لسانی وحدت اس ملک کا مقدر نہیں، ہر چند آزادی کی پہلی گرمی میں بعض ناعاقبت اندیشوں نے انھیں خطوط پر سوچنا شروع کر دیا تھا۔ ہمیں یہ جاننا چاہیے کہ زبان کے معاملے میں جماعتیں بعض اوقات مذہب سے بھی زیادہ جذباتی ہو جاتی ہیں۔ بنگلہ دیش کا عبرت ناک انجام ہمارے سامنے ہے۔ جہاں مشترک مذہب بھی پاکستانی قومیت کو ٹکڑے ٹکڑے ہونے سے نہیں بچا سکا۔ پنجاب کی موجودہ سیاست میں بھی کافی حد تک لسانی جذبے کی کارفرمائی ہے۔ اُردو والوں کی تلخی کام و دہن بھی کچھ اسی سبب سے رہتی ہے۔ کنڑا اور مراٹھی کی سرحدی زور آزمائی کا بھی یہی باعث ہے تلگو دیشم کی تحریک میں بھی "تلگو" جزو اصلی ہے۔

غرض کہ لسانی سطح پر ہر طرف ایک انتشار کا سا عالم دکھائی دیتا ہے۔ یک جہتی اور ایکتا کا کوئی نعرہ اس حقیقت کو نہیں جھٹلا سکتا۔ اس لیے حب وطن اور عقل سلیم کا تقاضا یہ ہے کہ ہم اپنی قومیت کے دیگر مسائل کی طرح ہندوستان کے لسانی مسئلے پر ٹھنڈے دل سے غور کریں۔ لسانی ایکتا کا رولر پھیرنے کی کوشش نہیں کریں بلکہ ہر زبان کے بولنے والوں کے تقاضوں اور مانگوں پر انصاف کے نقطۂ نظر سے ہمدردانہ طور پر غور کریں۔ زبان کو شخصیتِ متحرک کہا گیا ہے۔ تہذیب کے ایک خارجی مظہر ہونے کے باوجود بعض اوقات اس کی اہمیت کسی تہذیب کے تمام عقائد سے فزوں تر ہوتی ہے۔ اس لیے کہ اسی میں اہل زبان خود کی بازیافت کرتا ہے۔ اسی کے ذریعے وہ بے نام کو نام دیتا ہے۔ خود عقاید کی پرورش اسی کی گود میں ہوتی ہے۔ غرض کہ پوری تہذیب کا محور اور مظہر زبان

ہوتی ہے۔ آج تصور بھی نہیں کیا جا سکتا کہ ہندو مت اور اسلام بغیر سنسکرت اور عربی کے کیا ہوتے؟ گیتا کے الفاظ کی گونج ذہن کے کس کس گوشے تک پہنچتی ہے، قرآن کا اعجاز خون کی گردش کو کس طرح تپش آمادہ تر کر دیتا ہے، یہ سوال نہیں حقیقت ہے۔ ہمارے عظیم شعرا کس طرح زندگی کے ہر ہر موڑ پر اپنے مرصّع الفاظ اور تراکیب سے ہمارا ساتھ دیتے ہیں۔ اور کس طرح وہ ہمارے شعور کا حصّہ بن گئے ہیں۔ ادب نواز ہی نہیں بندہ نواز' بھی جانتے ہیں۔ شعور بغیر زبان کے محض ایک تصور ہے۔

کثیر لسانی ممالک کے لسانی حل کے کئی نمونے ہمارے سامنے ہیں۔ چھوٹے پیمانے پر سوئٹزر لینڈ اور ہالینڈ کی قومیتیں ہیں جہاں ایک سے زائد زبانیں رائج ہیں اور ان سب کو برابر طور پر سرکاری زبانیں تسلیم کیا گیا ہے۔ سوئٹزر لینڈ میں تو جرمن اور فرانسیسی جیسی دو ترقی یافتہ زبانوں کے ساتھ اطالوی خاندان کی ایک بولی کو بھی جس کے بولنے والوں کی تعداد ایک لاکھ سے کم ہے، سرکاری طور سے تسلیم کر لیا گیا ہے۔ ایک نمونہ ہمارے سامنے کناڈا کا ہے۔ جہاں کی ہمہ گیر زبان انگریزی ہے۔ لیکن چند ذیلی علاقوں میں فرانسیسی کو بھی مساوی حقوق حاصل ہیں۔ ریاست ہائے متحدہ میں بھی یورپ کی کئی زبانیں بولنے والے آباد ہوئے۔ خاص طور پر اس کی جنوبی ریاستوں ٹیکساز' اری زونا' جنوبی کیلیفورنیا وغیرہ میں ہسپانوی زبان بولنے والے بڑی تعداد میں بس گئے تھے اور ان علاقوں میں عرصہ تک ہسپانوی زبان کا چلن بڑے پیمانے پر رہا۔ لیکن رفتہ رفتہ تاریخ کی گردشوں میں انگریزی ہسپانوی پر غالب آتی گئی۔ اس طرح کہ اب ریاست ہائے متحدہ کی انگریزی واحد زبان کہی جاسکتی ہے۔ ہر چند وہاں ہسپانوی اور فرانسیسی پڑھنے والے اور اس زبان اور تہذیب پر فخر کرنے والے آج بھی بڑی تعداد میں موجود ہیں۔

لسانی حل کا ہمارے سامنے ایک اور بڑا نمونہ اشتراکی روس کا ہے جہاں کئی خاندانوں کی زبانیں بولی جاتی ہیں۔ مثلاً ازبیک کا تعلق ترکی خاندانِ السنہ سے ہے اور تاجیک کا ایرانی خاندان سے ہے۔ زارِ روس کے زمانے میں بھی اور اشتراکی روس کی حکومت میں بھی اقتدار روسی زبان کا رہا ہے۔ روسی ترکستان کی بولیوں کے لیے پہلے رومن رسم خط کو آزمایا گیا۔ پھر مصلحتاً روسی خط میں ان کو لکھا جانے لگا۔ ہر صورت میں قدیم فارسی۔ عربی رسم خط سے اجتناب کیا گیا۔ آج روس کی لسانی وحدت کی نیو روسی زبان ہے جو شروع سے اس قدر ترقی یافتہ رہی ہے کہ یورپی روس ہو کہ روسی ترکستان کی زبانیں' ان سب پر چھائی رہی ہے۔ لسانی مسئلے کے حل کرنے میں روس کے آہنی نظامِ حکومت سے بھی مدد ملی۔ چاہے وہ زارِ روس کا عہد ہو یا "طریق کوہکن" "انداز" دہی پرویزی" رہے۔ یہ صورت

ہندوستان جیسی جمہوریت میں ناممکن ہے۔ جہاں عوام ذرا سی ناراضگی میں حکمرانوں کو دودھ کی مکھی کی طرح نکال پھینکتے ہیں۔ چنانچہ وہ لسانی فاشسٹ بھی جو آزادی کے ابتدائی نشے میں یہ سوچ رہے تھے کہ ہندوستان کی کثیر لسانی پر روس کا سا ایک لسانی رولر پھیر سکیں گے۔ رفتہ رفتہ اس کے قائل ہوتے گئے کہ یہاں یہ کسی طرح ممکن نہیں۔ ہندی ایک ووٹ سے سرکاری زبان تو بنادی گئی لیکن صرف اس کو قومی زبان (راشٹر بھاشا) تسلیم کیا جائے یہ کسی طرح سے غیر ہندی بولنے والوں کے گلے سے نیچے نہیں اتر سکا اس لیے کہ راشٹر بھاشائیں' تو ہندوستان کی سبھی زبانیں ہیں... دوسرے الفاظ میں روس کا لسانی ماڈل یہاں رائج نہیں ہو سکتا اس لیے کہ نہ تو یہاں ہندی کی وہ حیثیت ہے جو روسی کی چلی آئی ہے۔ اور نہ یہاں کا سیاسی نظام اجازت دیتا ہے کہ عوام کے ہونٹوں پر تالے لگا دیئے جائیں۔ اتفاق سے آزادی حاصل ہونے کے وقت ہندی، ہندوستان کی کئی زبانوں کے مقابلے میں زیادہ ترقی یافتہ بھی نہیں۔ ہندی کی آناً فاناً ترقی تو آزادی ملنے کے بعد ہوئی ہے۔ مثلاً آزادی سے قبل اُردو واحد زبان تھی جس میں یونیورسٹی کی سطح تک اعلیٰ تعلیم دی جا رہی تھی اور مراٹھی تنہا زبان تھی جس میں ایک بڑے پیمانے پر انسائیکلو پیڈیا شائع ہو چکی تھی۔ بنگالی اور تمل بھی کئی لحاظ سے ہندی سے زیادہ ترقی یافتہ زبانیں تھیں۔

لہٰذا ملی جُلی معیشت کی طرح قومی سطح پر لسانی مسائل کے حل کے لیے ہمیں اپنا مخصوص ماڈل بنانا پڑے گا۔ میرے نقطۂ سے اس ماڈل کے بنیادی مسائل حسبِ ذیل ہوں گے۔

1۔ لسانی انصاف پسندی جس کی رو سے ہندوستان کی تمام زبانیں 'قومی تسلیم' کی جائیں گی۔ زبانیں بڑی ہو سکتی ہیں یا چھوٹی، ترقی یافتہ ہو سکتی ہیں یا ترقی پذیر لیکن کسی کو کسی پر یہ کہہ کر فوقیت نہیں دی جا سکتی کہ یہ زیادہ قومی ہے اور دوسری کم تر۔ اگر ہندی قدیم ہندوستان کی بہترین ترجمان کہی جا سکتی ہے تو اُردو وسطی دور کے ہندوستان کی بھی نمائندہ کہی جائے گی۔ تمل قبل آریائی ہندوستان کی صدائے بازگشت رکھے گی۔ ہمارا تاریخی مقدر رنگارنگی ہے۔ بقول غالب ؏

چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا

2۔ لیکن لسانی انصاف پسندی کا یہ مطلب نہیں ہونا چاہیئے کہ ہم خود کو ایک قسم کی لسانی طوائف الملوکی میں گرفتار کرلیں۔ اگر بڑی زبان بولنے والوں کا یہ فرض ہے کہ وہ چھوٹی زبانوں کو پنپنے کا بھرپور موقع دیں اور ان کو اپنا حریف نہ سمجھیں تو چھوٹی زبانیں بولنے والوں کے جانب سے یہ انصاف پسندی ہوگی کہ وہ بڑے کے بڑپن کو تسلیم کریں اور اس کو اس کا مقام دیں۔ چنانچہ دستورِ ہند

میں ہمارے دستور سازوں نے ہندی کے لیے بھی کیا ہے جیسا کہ پہلے بتایا جا چکا ہے۔ ہندی سات ریاستوں کی سرکاری زبان ہے اور 1971ء کی مردم شماری کے مطابق اس کے بولنے والوں کی مجموعی تعداد 15 کروڑ چالیس لاکھ کے قریب تھی۔ ظاہر ہے دوسری کسی زبان کے بولنے والے ساڑھے چار کروڑ سے زیادہ نہیں مثلاً تلگو بنگالی اور مراٹھی جو علی الترتیب ہندوستان کی دوسری تیسری اور چوتھی زبانیں ہیں۔ اس لحاظ سے ہندی کو فوقیت حاصل ہے اور رابطہ کی زبان کی حیثیت سے اس کا سرکاری زبان کے منصب پر فائز کیا جانا۔ انصاف کے عین مطابق ہے۔ شروع شروع میں بعض ترقی یافتہ زبانوں مثلاً بنگالی اور تمل والوں نے منہ چڑایا تھا۔ لیکن ان کے سامنے چارۂ کار نہیں اس لیے کہ یہ دونوں زبانیں بولنے والوں کو بجا طور پر یہ بھی سہولت دی گئی کہ دستور کے نفاذ کے 15 سال بعد تک انگریزی سرکاری زبان کے طور پر ہندی کے ساتھ رائج رہے گی۔ اس مدت میں پنڈت نہرو نے بعد کو یہ توسیع کی کہ انگریزی ساتھی زبان کی حیثیت سے رائج رہے گی۔ جب تک غیر ہندی والے خود اس بات کی خواہش نہ کریں کہ اسے ہٹا دیا جائے۔ میرے خیال میں لسانی سمجھوتے کے سلسلے میں اس سے زیادہ گنجائش نہیں نکالی جا سکتی۔

3۔ ہندوستان کے لسانی ماڈل کی دوسری بڑی شرط یہ ہوگی (اور یہ انصاف پسندی کے تقاضوں کے عین مطابق ہے) کہ بدیسی زبان اس ملک میں سرکاری یا تعلیمی کاروبار کے لئے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے نہیں تھوپی جا سکتی۔ دوسرے الفاظ میں انگریزی کی وہ حیثیت قائم نہیں رکھی جا سکتی جو اب تک رہی ہے۔ اس کا مقام رابطہ کی زبان کی حیثیت سے ہندی کو اور ذریعہ تعلیم کی حیثیت سے ریاستی زبانوں کو ملنا چاہیئے۔ دنیا کا کوئی ملک ایسا نہیں جہاں کی سرکاری اور تعلیمی زبان کوئی بدیسی ہو۔ چاہے وہ کتنی ہی وسیع کیوں نہ ہو۔ اس ملک میں انگریزی کے لیے ایک مقام رہے گا۔ ایک عالمی زبان کی حیثیت سے اور مغربی علوم تک رسائی کے لیے یہ زبان ہمارے تعلیمی اداروں میں یقیناً جگہ پائے گی۔ لیکن نہ اس طرح جس طرح کہ اب تک رہی اور جس طرح آج بھی ہمارے 'قوم پرست' اس کو رکھنا چاہتے ہیں۔ آزادی کے بعد سرکاری زبان کی حیثیت سے ہندی کی جو رفتار ترقی ہونا چاہیئے تھی۔ مجھے افسوس سے کہنا پڑتا ہے کہ وہ نہیں رہی ہے۔ دستور کی دفعہ 344 کے باوجود جس میں واضح الفاظ میں ہدایت ہے کہ:-

1۔ راشٹرپتی کے لیے ضروری ہوگا کہ دستور کے جاری ہونے سے پانچ برس گزرنے پر اور اس کے بعد اس کے جاری ہونے سے دس برس گذرنے پر اپنے حکم کے ذریعہ ایک کمیشن مقرر کریں۔

2۔ اس کمیشن کا فرض ہوگا کہ راشٹرپتی کو حسب ذیل معاملات کے بارے میں سفارش کرے۔

(ا) یونین کے سرکاری مقصدوں کے لیے ہندی زبان کا بڑھتا ہوا استعمال ؛

(ب) کسی سرکاری مقصد یا سب سرکاری مقصدوں کے لیے انگریزی زبان کے استعمال کی حد بندی۔

افسوس کا مقام ہے کہ جنوبی ہند کی ریاستوں اور بنگال کی بالخصوص مخالفت کی وجہ سے کمیشنوں کے تقرر کے باوجود یہ حد بندی نہ ہو سکی۔ اور انگریزی آج بھی اسکولوں، کالجوں اور سرکاری دفتروں میں ٹھسّے سے جاری ہے۔

ہماری لسانی یک جہتی میں انگریزی کا روڑا اب تک موجود ہے۔ یہ کسی تنگ قوم پرستی کے نقطۂ نظر سے نہیں بلکہ اپنی لسانیاتی معلومات کی بنا پر کہہ رہا ہوں کہ جو ریاستیں انگریزی کی حمایت کر رہی ہیں۔ وہ ہندوستان کی قومی یک جہتی کی جڑیں کاٹ رہی ہیں۔ نوآبادیاتی ممالک کے علاوہ دنیا کی کوئی آزاد قوم کسی بدیسی زبان کو وہ مقام نہیں دیتی جو ہندوستان نے انگریزی کو دے رکھا ہے۔ انگریزی کی بدولت ہمارے ملک میں ایک ایسا طبقہ پیدا ہو گیا ہے جو معاشی، ثقافتی اور سرکاری تمام وسائل اور سہولتوں کا مالک بن گیا ہے۔ انگریزی نے ہمارے نونہالوں کے ذہنوں کو ابتدائی مدارج سے مفلوج بنا رکھا ہے۔ دنیا کا کوئی ملک اپنے نظام تعلیم میں کسی غیر زبان کو ابتدائی مدارج میں ذریعہ تعلیم نہیں بناتا۔ ہم نے بنا رکھا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ تعلیم توتے کی رٹائی کے مانند ہوتی ہے اور خیال کا کوئی شگوفہ ان ذہنوں میں نہیں کھلتا۔ انگریزی کی جگہ اگر یہی مقام ہندی کو دیدیا گیا تو یہی بات غیر ہندی زبانوں کے مقابلے میں اس کے بارے میں کہی جا سکے گی۔ ذریعہ تعلیم ہونے کا حق صرف مادری زبان کا ہوتا ہے۔ اختیاری مضمون کی حیثیت آپ چاہے دنیا کی کوئی زبان پڑھائیں اس میں مضائقہ نہیں۔

3۔ ہندوستان کی زبانوں کے تال میل میں سنسکرت زبان کا ایک خاص اور اہم مقام ہے جسے بروئے کار لانے کی مزید ضرورت ہے۔ سنسکرت کی نہ صرف شمالی ہندوستان کی تمام زبانوں پر (سوائے اُردو اور کشمیری کے) چھاپ ہے بلکہ جنوب میں یہ تمل کو چھوڑ کر تلگو، کنڑ، ملیالم کے ارتقا میں بھی کم و بیش اسی طرح سے اثر انداز ہوئی ہے۔ خصوصاً اس کی اعلیٰ لفظیات اور اصطلاحات علمیہ میں۔ علمی اصطلاحات سازی میں سنسکرت کا یہ رول جاری رہنا چاہیئے۔ البتہ تمل اُردو اور کشمیری کی مانند جو زبانیں "سنسکرتیت" کے عمل کو اپنے تاریخی ارتقاء کی مجبوریوں کی وجہ سے قبول نہیں کرتیں۔ انھیں چھوٹ ملنا چاہیئے اور ان پر سنسکرت بنیاد اصطلاحات علمیہ کو ٹھونسنے کی کوشش نہیں کرنا چاہیئے جیسا کہ آزادی کے فوراً

بعد ہندی کے بعض ودوانوں نے کوشش کی تھی خاص طور پر دستور ہند کے ترجمے کے سلسلے میں جس کے لیے بنی بنائی اصطلاحیں دے دی گئی تھیں۔ جو دوسری زبانوں نے کم و بیش اپنا لیں۔ لیکن اُردو اور تمل والوں نے اپنی معذوری ظاہر کر کے بالآخر اپنی وضع کردہ اصطلاحوں میں اس کا ترجمہ کیا جس کے اقتباسات میں اس خطبے میں جا بجا دیتا آیا ہوں۔ اس ضمن میں سائنس اور ٹیکنالوجی میں ہمیں لاطینی منبع اد بین الاقوامی اصطلاحات علمیہ سے یک لخت منہ نہیں موڑ لینا چاہیئے۔ یہ ضرور ہے کہ دو ماخذوں سے ماخوذ علمی اصطلاحات سے زبان میں ایک کھچڑی کی سی کیفیت ضرور پیدا ہو جائے گی۔ لیکن لسانی ارتقاء کی دوڑ میں جو زبانیں بعد کو داخل ہوتی ہیں۔ اُنھیں اس قسم کے لسانی سمجھوتے کرنا پڑتے ہیں۔ مجموعی طور پر اصطلاحات علمیہ کے لیے ہمارا قبلہ سنسکرت زبان ہی کی طرف ہونا چاہیئے۔

4۔ قومی یک جہتی کے سلسلے میں لسانی اکثریت کا رویہ لسانی ـــــــ اقلیت کی جانب ہمدردانہ ہونا ضروری ہے۔ اس سلسلے میں اردو کا مسئلہ سب سے اہم ہے۔ گو لسانی اقلیتوں کو دشواریاں مہاراشٹر کرناٹک آسام اور آندھرا ہر جگہ کم و بیش موجود ہیں۔ ملک کی بد نصیب تقسیم نے اُردو کے مسئلے کو ایک مخصوص سیاسی اور فرقہ وارانہ رنگ دے دیا ہے اس لیے قومی یک جہتی کے سلسلے میں اس کا ذکر "اُردو بنیاد" شہر میں ذرا تفصیل سے کرنا چاہوں گا۔

لسانی نقطۂ نظر سے اُردو ایک ہند آریائی زبان ہے جو دہلی اور نواح دہلی (حضرت امیر خسرو کے مطابق "زبان دہلی و پیرامن او") کی بولی پر مبنی ہے۔ خود شہر دہلی کئی بولیوں کے سنگم پر واقع ہے۔ جمنا کے اس پار کھڑی بولی کا علاقہ ہے اور اُس پار ہریانوی کا۔ چالیس میل کی دوری سے جنوب میں برج بھاشا کا علاقہ شروع ہو جاتا ہے۔ صوتیات قواعد اور ۷۵ فی صد لفظیات کا مآخذ وہی ہے جو موجودہ ہندی کا ہے۔ البتہ چند آوازیں۔ ۔ ۔ خ، غ، ز، ف اور ق ۔ ۔ ۔ اور تیس فی صد الفاظ و اصطلاحات علمیہ اس کی عربی فارسی سے لی گئی ہیں۔ ان میں بھی بہت کم الفاظ ایسے ہیں جو براہ راست عربی سے لیے گئے ہوں یہ سب کے سب فارسی کے وسیلے سے اُردو تک پہنچتے ہیں کیا باعتبار تلفظ کیا باعتبار معنیٰ اس لیے کہ اُردو ہندوستان کی تاریخ کے درمیانی دور میں ادبی و درباری زبان کی حیثیت سے رائج رہی ہے۔ اُردو کو انگریزوں نے پہلی بار 1835ء میں فارسی کو ہٹا کر سرکاری و عدالتی زبان بنایا تھا۔ اس کی ایک اور اہم شناخت اس کا رسم خط ہے۔ جو عربی۔ فارسی رسم خط کی توسیع شدہ شکل ہے توسیع شدہ شکل اس لیے کہ اُردو کی معکوسی آوازیں (ٹ۔ ڈ۔ ڑ) اور نفسی آوازوں کا سلسلہ (بھ۔ پھ۔ تھ۔ ٹھ۔ دھ وغیرہ) نہ تو فارسی میں پائے جاتے ہیں اور نہ عربی میں۔ یہ اُردو والوں کی ایجاد ہیں۔

ان کے لیے کبھی دو لکیریں اور کبھی چار نقطوں سے کام لیا گیا جس نے بالآخر "ٹ" (ط) کی شکل اختیار کرلی۔ اسی طرح نفسی آوازوں کے لیے دو چشمی (ھ) کا استعمال کیا گیا لیکن اس کے استعمال میں وہ ضابطگی نہ آسکی جو معکوس آوازوں کے طوئے میں ملتی ہے۔ اُردو اپنی شعر و شاعری کی روایات، عروض اور اصطلاحات علمیہ کے لیے بھی فارسی۔ عربی کی گراں بار ہے۔ اس کا ادبی اسلوب و کنیات سے لے کر پریم چند اور اقبالیات تک پھیلا ہوا ہے۔ یہ صحیح معنوں میں ایک ریختہ و آمیختہ زبان ہے اور اسی لیے ایک مخصوص حسن اور توانائی کی حامل جو صرف ریختہ زبانوں کو حاصل ہوتا ہے۔

ہمارے دستور کی رو سے آٹھویں شیڈول کی 15 زبانوں میں سے ایک ہے' بولنے والوں کی مجموعی تعداد کے لحاظ سے یہ ہندوستان کی چھٹی بڑی زبان ہے۔ یعنی گجراتی' ملیالم' کنڑ' اڑیا' پنجابی آسامی اور کشمیری سے بڑی۔ 1971ء کی مردم شماری کی رو سے اس کے بولنے والوں کی مجموعی تعداد 2,86,00428 تھی۔ کم از کم ہندوستان کے تیرہ اضلاع ایسے ہیں جہاں اس کے بولنے والوں کی تعداد 45 تا 26 فی صد ہے۔ ان میں اتر پردیش کے رام پور' مرادآباد' بجنور' سہارن پور بھی شامل ہیں۔ جہاں علی الترتیب اردو بولنے والوں کی آبادی 45 - 33 - 9 فیصد پائی جاتی ہے۔ تاہم مجموعی طور پر اس کے بولنے والوں کی تعداد کسی ریاست میں 12 فیصد سے زائد نہیں۔ یہ اتر پردیش میں ایک کروڑ۔ بہار میں 50 لاکھ' مہاراشٹر میں 37 لاکھ' آندھرا پردیش میں 33 لاکھ اور کرناٹک میں 26 لاکھ سے زائد کی تعداد میں موجود ہیں۔ جموں وکشمیر میں جہاں کی یہ سرکاری زبان تسلیم کرلی گئی ہے' مادری زبان کی حیثیت سے اس کے نام لیوا چند ہزار سے زائد نہیں۔ اُردو کا مسئلہ ایک لسانی معمہ ہے جس کا حل قومی سطح پر ڈھونڈھنا ہوگا۔ آزادی کے بعد اس کا نظام تعلیم درہم برہم کر دیا گیا جس کے نتیجے میں آج جو لوگ چالیس سے اُوپر ہیں ان ہی کے دل میں اس کا درد باقی رہ گیا ہے۔ کسی نے سچ کہا ہے۔ اس کو محبوبہ و معشوقہ بنانے والے آج بھی بہت لوگ ہیں۔ لیکن اس کو بیوی کا درجہ دینے والے بہت کم ہیں۔ یعنی بہت کم لوگ اپنے بچوں کو اس کے ذریعہ سے تعلیم دلانا چاہتے ہیں۔ اسی نسبت سے نئی نسل اپنی لسانی انفرادیت اور تشخص سے دور ہوتی جا رہی ہے۔ مذہب' لسانی انفرادیت کا بدل نہیں بن سکتا۔ ہر زبان ایک مخصوص تاریخ' ایک مخصوص فکر اور ثقافت کی امین ہوتی ہے۔ اگر ہندوستانی تہذیب کے 'جلوہ' صد رنگ" کو برقرار رکھنا ہے تو ہر زبان کو اپنی مخصوص ڈگر پر چلنے دینے کی اجازت دینا ہوگی۔ یہ تجاویز کہ اُردو کا رسم خط بدل دیا جائے یا اس میں ہندی کی اصطلاحات علمیہ کو جوں کا توں شامل کر لیا جائے نہ اُردو کے ساتھ انصاف ہوگا اور نہ ہندی کے

ساتھ۔ زبانوں میں تبدیلیاں نہایت چپکے اور چھپ کے نمودار ہوتی ہیں۔ ان کے ارتقا کے اپنے اصول اور قاعدے ہوتے ہیں نہ تو وہ جبر سے بدلی جا سکتی ہیں اور نہ کسی سیاسی انقلاب کے دباؤ سے جیسا کہ انقلاب روس کے بعد وہاں ماہرین لسانیات نے روسی کے بارے میں پیشن گوئی کی تھی۔ اور غلط ثابت ہونے پر اسٹالن کے عتاب سے بال بال بچ گئے۔ پنجاب کے المیے میں ان لوگوں کے لیے ایک لسانی سبق بھی ہے جو لسانی فاشسزم کو روا رکھتے ہیں۔ میرے خیال میں پنجاب کا اصل مسئلہ بنگلہ دیش کی طرح لسانی مسئلہ ہے اور اس کے ذمہ دار خود پنجاب کے وہ لوگ ہیں جنھوں نے 1951ء کی مردم شماری میں اپنی مادری زبان پنجابی کے بجائے ہندی لکھائی تھی۔

لسانی اکثریت کو، اُردو ہو کہ پنجابی، خائف ہونے کی قطعاً ضرورت نہیں۔ خائف تو کمزور کو ہونا چاہیئے۔ اور اُردو سے خائف ہونے کی کوئی وجہ جواز ہی نہیں ملتی اس لیے کہ اُردو قومی اور بین قومی سطحوں پر ہندی کی حلیف ہے نہ کہ حریف۔ دونوں ایک ہی شاخ کے دو پھول ہیں۔ قومی سطح پر اس کے ذریعے جنوبی ہند کی ریاستوں میں ہندی کے چلن کو مہمیز ملتی ہے اس لیے ان ریاستوں میں اُردو مادری زبان لکھوانے والے لاکھوں کی تعداد میں ہیں۔ جب کہ ہندی مادری زبان والوں کی تعداد ہزاروں سے آگے نہیں بڑھتی۔ ظاہر ہے تمل ناڈو ہو یا کرناٹک یا آندھرا پردیش ہندی کا ایک ہراول دستہ اُردو بولنے والوں کی شکل میں وہاں صدیوں سے موجود ہے۔ بین قومی سطح پر اُردو کے رول کا اندازہ بہت کم لوگوں کو ہے۔ لیکن علم السنہ سے دلچسپی رکھنے والے خوب جانتے ہیں کہ عالمی سطح پر اس وقت چار پانچ زبانیں منطقی زبانوں کی حیثیت سے ابھر کر سامنے آ رہی ہیں۔ یعنی انگریزی، روسی، چینی، ہسپانوی اور عربی۔ چھٹی زبان جسے جنوبی ایشیا میں علاقائی زبان کی حیثیت سے وسیلۂ ابلاغ بننے کے امکانات ہیں یہی ہندی اُردو کا مجموعہ ہے۔ جس کو عرصے تک ہم ہندوستانی کے نام سے یاد کرتے رہے ہیں۔ عربی۔ فارسی رسم خط میں اس کی تگ و تاز پاکستان۔ افغانستان۔ ایران خلیجی ریاستوں عدن اور پورٹ سعید تک ہے۔ ہندی کی شکل میں یہ مشرقی ہندوستان سے گذرتی ہوئی۔ برما۔ ملیشیا سنگاپور اور انڈونیشیا تک پہنچتی ہے۔ یہاں کی بندرگاہوں میں یہ بول چال اور کاروباری زبان کی حیثیت سے گھر کرتی جا رہی ہے۔ اس طرح اس لسانی 'دو موہی' کا ایک منطقہ بنتا جا رہا ہے۔ جہاں اس کے بولنے اور سمجھنے والوں کی تعداد کروڑوں سے تجاوز کر چکی ہے۔ اور اس کا ایک عالمی ادب اور اس کے ساتھ منصب بنتا جا رہا ہے۔

ہماری قومی یک جہتی کے لئے لسانی وحدت شرط اولین ہے۔ لیکن یہاں وحدت کا تصوّر

اپنے اندر "کثرت" کے پہلو رکھتا ہے جس طرح ہندی کو ایک رابطے کی زبان کی حیثیت سے ترقی دینا ازبس ضروری ہے اسی طرح چھوٹی اور اقلیتی زبانوں کو پھلنے پھولنے کا مکمل موقع دینا اس سے بھی زیادہ ضروری ہے۔ کثرت میں وحدت ہمارا مقدر ہے ہر زبان کی پاسداری ہمارا ایمان ہے۔ ہندی کی اولیت ہماری قومی ضرورت ہے۔ اس کے بعد ہی وہ کیفیت ربط و اختلاط ممکن ہے جس کی جانب شاعر نے ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے۔

ع   با ہزاراں چشم باید یک نگاہ

مطالعۂ شعر (صوتیاتی نقطۂ نظر سے)

لسانیاتی مطالعہ شعر، دراصل، شعریات کا جدید ہیئتی نقطۂ نظر ہے۔ لیکن یہ اس سے کہیں زیادہ جامع ہے اس لئے کہ شعری حقیقت کا کلی تصور پیش کرتا ہے۔ ہیئت و موضوع کی قدیم بحث اس نقطۂ نظر سے بے معنی ہو جاتی ہے۔ یہ کلاسیکی نقد ادب کے اصولوں کی تجدید کرتا ہے اور قدما کے مشاہدات اور اصطلاحات ادب کو سائنسی بنیاد عطا کرتا ہے۔ لسانیاتی مطالعہ شعر صوتیات کی سطح سے ابھرتا ہے اور ارتقائی صوتیات، تشکیلات، صرف و نحو اور معنیات کی پرپیچ وادیوں سے گزرتا ہوا "اسلوبیات" پر ختم ہوتا ہے۔ "اسلوبیات" کو ابھی تک ماہرین لسانیات علم اللسان کا حصہ تسلیم نہیں کرتے، گو فرانسیسی زبان کا مطالعہ اس نقطۂ نظر سے بھی ہو چکا ہے اور اس کے جمالیاتی استعمال کو لسانیات کی اصطلاحات میں پیش کرنے کی کامیاب کوششیں ہو چکی ہیں۔ ان ذہنی کاوشوں نے تنقید شعر کا ایک نیا لسانیاتی (سائنسی) رخ متعین کر دیا ہے اور اس کے ساتھ یہ توقع بھی کہ زبان کے تخلیقی استعمال کو علم بہت جلد اپنی گرفت میں لا سکے گا۔

جدید تنقید، بوجوہ، سماجی علوم کا بہت زیادہ سہارا لیے ہوتے ہے۔ اس سے مکمل چھٹکارا تو کسی خیال پرست کا محض تصور ہو گا۔ لیکن جہاں تک فن شعر کا تعلق ہے، بہتیرے نابلد فن بھی سماجی علوم کے فارمولوں کے ذریعہ نقاد شعر ہونے کا دم بھرنے لگے ہیں۔ اس میں شک نہیں زبان ایک سماجی مظہر ہے۔ لیکن بحیثیت ایک مظہر کے یہ سماج کے اقتصادی اور معاشرتی تبدیلیوں کے تابع اس طور پر نہیں ہوتی جیسا کہ انقلاب روس کے بعد کے روسی ماہرین لسانیات نے ثابت کرنا چاہا تھا۔ سماج کے دیگر نظاموں اور اداروں کی طرح زبان اس کی اقتصادی اساس کی اوپری پرت نہیں ہوتی کہ طبقاتی انقلاب، اس کی نوعیت کو یک لخت بدل دے۔ یہ سماج کا

ایک محکم اور پائیدار نظام ہوتی ہے۔ اسطرح شعر انفرادی ذہن کی تخلیق ہونے کی حیثیت سے حرف وصوت کی تہ میں انفرادیت کی توانائی کو محفوظ رکھتا ہے۔ اسی لیے مارکس بھی اس مشاہدہ پر مجبور تھا کہ "فنون لطیفہ کی اعلیٰ ترین ترقی کے بعض ادوار کا سماج کے عام ارتقا یا اس کی مادی اساس اور تنظیمی ساخت سے براہ راست کوئی تعلق نہیں رہا ہے"۔ انفرادی زندگی قطعی طور پر سماجی زندگی سے مربوط ہے۔ بعینہ جس طرح ہم سماجی زندگی کو طبیعی ماحول سے مربوط دیکھتے ہیں لیکن حیات اپنے ارتقا کی ہر سطح پر نئی ترکیب اور نئی تکنیک ڈھالتی ہے یہی ترکیب وہ محکم قدر ہوتی ہے جسکو سمجھنا اور سمجھانا اس سطح کے محقق کا اصل کام ہے۔

شعر انفرادی ذہن کے طلسم کا گنجینۂ معنی ہوتا ہے اور اس نوعیت کے لیے ضروری ہے کہ نقاد شعر اسے خود اسی کے معیار پر پرکھے۔ یہ معیار جمالیاتی عمل کے ان دائروں سے بنتا ہے جو ذہن شاعری اور لسانیاتی مواد کے عمل اور ردِّ عمل کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ سماجی علوم کے تصورات نے ادبی تنقید کو اس کے اصل محور سے دور کر دیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ عمرانی تنقید سے اس کو ایک فلسفیانہ پس منظر ملتا ہے لیکن اس پس منظر میں فن پارہ اکثر غائب ہو جاتا ہے۔ لسانیاتی مطالعہ شعر میں نہ تو فنکار کا ماحول اہم ہوتا ہے۔ اور نہ خود اس کی ذات۔ اہمیت، دراصل ہوتی ہے اس فن پارے کی جس کی راہ سے ہم اسکے خالق کی ذات اور ماحول دونوں میں داخل ہونا چاہتے ہیں۔

لسانیات کی پہلی سطح صوتیات ہے جس پر ناقد شعر کا عمل شروع ہونا چاہیئے اس کا احساس قدیم زمانے سے ناقدینِ شعر کو رہا ہے۔ سنسکرت "بوطیقا" میں آوازوں کے خوش آہنگ یا بدآہنگ ہونے کا تذکرہ بارہا ملتا ہے۔ صوت و معنی میں جو باہمی رشتہ ہوتا ہے اس کا ذکر بھی مغربی تنقید اور اس کی پیروی میں کبھی کبھی اردو تنقید میں بھی ملجاتا ہے لیکن یہ تمام تنقیدی کاوشیں کسی مربوط لسانیاتی نقطۂ نظر کے تحت نہیں ملتیں۔ ان کی نوعیت عام طور پر تاثراتی یا ذوقی ہے۔ اس لیے کہ ناقدین کو اپنے مشاہدات کی علمی بنیاد کا علم نہیں۔

اس علمی بنیاد کے لیے آوازوں کے مخرج، ان کی ادائیگی اور باہمی ربط پر نظر رکھنی پڑے گی۔ ہر زبان کی بنیادی آوازوں کے باہمی آہنگ ہی سے شعر و نغمہ کے تار و پود تیار ہوتے ہیں۔ اس لیے موسیقی کی طرح کسی زبان کی غنائی شاعری کا بھی ایک قومی مزاج ہوتا ہے۔ یہ قومی مزاج ہم آہنگ، یا متضاد یا متوازی آوازوں اور اس زبان کے مخصوص نظام صوت سے بنتا ہے۔ اس لیے جب ہم ایک غیر زبان کی شاعری سنتے ہیں تو اپنی صوتیاتی عادتیں یا پسند اور

ناپسند کو اس زبان کے نظام صوت میں منتقل کر دیتے ہیں اور اس کے اسی حصے کو لائق تحسین سمجھتے ہیں جسکا آہنگ ہمارے کانوں میں پہلے سے رچا ہوا ہے۔

ادب کی دوسری اصناف کے مقابلے میں شعر کا صوتی مطالعہ تاثراتی اور ذوقی تنقید کی اکثر اصطلاحوں کو ایک علمی اساس بخشتا ہے اس لیے کہ شعر نہ صرف پڑھنے کی چیز ہے بلکہ سننے اور گانے کی بھی۔ تنقید شعر میں اکثر "لہجہ" کا (بلکہ لب و لہجہ کا) ذکر ملتا ہے۔ "مدھم یا پنچم سر" ۔ "سر دن" کا تذکرہ ملتا ہے "لے" اور "نغمگی" "روانی" اور "ربط" پر زور دیا جاتا ہے۔ تاثراتی تنقید کے یہ احساسات عام طور پر صحیح ہوتے ہیں لسانیاتی مطالعہ شعر ان تاثراتی کلمات کی سائنسی بنیاد تلاش کرتا ہے اور اس کوشش میں کل زبان کے صوتیاتی نظام کا تجزیہ کرتا ہے۔

اردو کے نظام صوت کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

ا۔ مصوتے: جو تعداد میں دس ہیں۔ 2۔ مصمتے: جن کی تعداد 37 ہے۔

چونکہ مصمتے آواز کے پہاڑ میں وہ چوٹیاں ہیں جن پر مصوتوں کا نغمہ رقص کرتا ہوا برآمد ہوتا ہے۔ اس لیے ان کی ادائیگی اور مخرج کے بارے میں تفصیل سے جاننا ضروری ہے۔ صوتیاتی نقطۂ نظر سے ان آوازوں کی حسب ذیل طریقے پر ترتیب دی جا سکتی ہے۔

حروفِ صحیح

			لہاتی	غشائی	حنکی	معکوسی	لثوی	دندانی	لبی دندانی	دولبی
بندشی آوازیں	غیر مسموع	بغیر ہ مخلوط	ق	ک	چ	ٹ		ت	.	پ
		مع ہ مخلوط		کھ	چھ	ٹھ		تھ	.	پھ
	مسموع	بغیر ہ مخلوط		گ	ج	ڈ		د	.	ب
		مع ہ مخلوط		گھ	جھ	ڈھ		دھ	.	بھ
	غنہ مسموع							ن		م
صفیری آوازیں	غیر مسموع		.	خ	ش		س		ف	
	مسموع			غ	ژ		ز		و	
	تھپک دار						ر			
	تھپک دار (کوز)					ڑ ڑھ				
	بغلی						ل			
	نیم مصوتہ				ی					

اُردو مصوتوں کی کل تعداد = 37

مذکورہ بالا جدولوں میں افقی تقسیم مخرج کے نقطۂ نظر سے کی گئی ہے اور عمودی تقسیم انداز ادائیگی کے نقطۂ نظر سے اردو کے حروفِ صحیح کا تجزیہ کیجیے تو معلوم ہوگا کہ خالص ہندی آوازوں کے ساتھ ساتھ اس میں خالص عربی اور فارسی آوازیں بھی شامل ہیں۔ چونکہ ہماری شاعری کی صوتی روایت فارسی اور عربی سے بہت زیادہ متاثر ہے۔ اس لیے اردو کے حروفِ صحیح کا حسب ذیل تجزیہ لائق توجہ ہے۔

۱۔ خالص ہندی آوازیں: ٹ۔ ڈ۔ ڑ

کھ۔ چھ۔ ٹھ۔ تھ۔ پھ۔ گھ۔ جھ۔ ڈھ۔ دھ۔ بھ۔ ڑھ

۲۔ خالص فارسی آواز: ژ

۳۔ خالص عربی آواز: ق

۴۔ عربی فارسی مشترک آوازیں: خ۔ غ۔ ف

5۔ فارسی ہندی مشترک آوازیں: ک۔ چ۔ ت۔ پ۔ گ۔ ج۔ د۔ ب۔ ن۔ م۔ ش۔ س۔ ی۔ ر۔ ل۔ و۔ ہ

۶۔ عربی ہندی مشترک آوازیں: ب۔ ت۔ ج۔ د۔ ر۔ س۔ ش۔ ک۔ ل۔ و۔ ہ۔ ی

7۔ عربی فارسی ہندی مشترک آوازیں:

ب۔ ت۔ ج۔ د۔ س۔ ش۔ ک۔ ل۔ م۔ ن۔ و۔ ہ۔ ی

اردو شاعری کا تمام تر صوتی نظام مذکورہ بالا آوازوں کے تار و پود پر قائم ہے حروف صحیح کے ان سنگ پاروں کو اردو کے دس حروف علّت سے جوڑا جاتا ہے جن میں سے چار (یے، ی، اِ، اے، اَے) منہ کے اگلے حصّے سے برآمد ہوتے ہیں اور پانچ (اَ، اُ، اُو، اَو، او) منہ کے پچھلے حصّے سے اور ایک (ے) درمیانی حصّے سے۔

اردو خالص صوتیاتی نقطۂ نظر سے بھی ایک ہندستانی زبان ہے۔ لیکن ہمارا شعری آہنگ بہت کچھ فارسی شعر گوئی کی روایات پر مبنی ہے۔ اردو شاعروں کا سابقہ خاص طور پر ہندی کی کوز (ٹ۔ ڈ۔ ڑ) اور ہا سے مخلوط والی آوازوں (کھ۔ چھ۔ دھ وغیرہ) سے پڑا اردو تاریخ صوتیات شعر تمام تر ان آوازوں کو ہضم کرنے کی داستان ہے۔ یہ داستان مرزا معز موسوی خاں فطرت کی سے

از زلف سیاہ تو بدل دوم پری ہے

در خانہ آئینہ گتا جوم بری ہے

سے شروع ہوتی ہے اور میر ونظیر کے کوز آوازیں رکھنے والے الفاظ (ڈاگ ڈانس۔ ڈول۔ ڈھنڈ۔ ڈھیر۔ ڈھینڈس۔ لنڈھنا۔ ڈھب۔ بھڑک اور رنگاوٹ) سے گذرتی ہوتی غالب واقبال کے فارسی صوتی آہنگ پر ختم ہوتی ہے۔ جب کبھی ہندیت اور ہندی لہجہ غالب آجاتا ہے تو اس کا ٹھاٹھ یہ ہوتا ہے ؎

سب ٹھاٹھ پڑا رہ جائیگا جب لاد چلے گا بنجارا

اور جب غالب اردو کے لہجہ پر چھا جاتے ہیں تو یہ "فردوس گوش" بن جاتا ہے۔ صفحے کے صفحے الٹتے چلے جاتیے ٹ۔ ڈ۔ ڑ کی آوازیں اردو شاعری کے مقدس وید یعنی دیوانِ غالب میں نہیں ملتیں۔ یہی حال اقبال کا ہے۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ٹ۔ ڈ۔ ڑ (کوز آوازیں) بذاتِ خود ناہنجار اور بد آہنگ ہوتی ہیں۔ ہمیں اس سے اختلاف ہے۔ یہ تصوّر ایرانی عربی، فرانسیسی یا اطالوی ہو سکتا ہے۔ ہندوستان کی آریائی زبان کا شعری ادب ان آوازوں سے مملو ہے اور اس کی جڑیں ہندستانی موسیقی میں طبلے اور ڈھول کے رشتے سے پیوست ہیں۔ ان کے ناہنجار ہونے کا تصور دراصل پیدا ہوتا ہے اس ایرانی شعری روایت کی بدولت جو آج بھی ہماری شاعری پر سایہ فگن ہے اور جو کوز آوازوں کو حسب ذیل انداز میں ملائم بناتی ہے:

کڑوڑ کا کرور

ساڑی کا ساری

پھلواڑی کا پھلواری

لیکن اس احساس اور غالب و اقبال کے باوجود کوز آوازوں کو اردو شاعروں کے نازک ترین دماغوں (میر) نے قبول کیا ہے اور فارسی کی روایت کے ساتھ اسطرح "گُل، گُل گلاب" بنا دیا ہے کہ کوز آوازوں کی کوزیت ہمارے شعری آہنگ کا جزو لاینفک بن گئی ہے۔ ؎

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا

کوزآوازوں کے صوتی آہنگ ہی میں میر نے اپنے "پھوڑوں" کا ذکر کیا ہے نظیر نے عوامی زبان کا 'ٹھاٹھ' باندھا ہے اور سودا اور انشا نے ظرافت کی کلیاں چٹکائی ہیں۔ مزاح کی یہ روایت جعفر زٹلی کی زٹلیات سے شروع ہوتی ہے اور سودا کی شعری 'بھیڑ بھاڑ' سے ہوتی ہوتی 'دھرام' سے انشا تک پہنچتی ہے اور پھر وہاں سے اکبر کی 'ڈانٹ ڈپٹ' اور 'ریٹ' میں نمودار ہوتی ہے۔ کوزآوازوں سے مرکب الفاظ جب قافیہ کے طور پر استعمال ہوتے ہیں تو ان سے عام طور پر کسی نہ کسی مضحک پہلو کا اظہار مقصود ہوتا ہے۔ چکبست کی حضرت کرزن سے 'جھپٹ' کسے از بر نہیں ؏

آپ اگر منہ کے کڑے ہیں تو ہوں ہیں بھی منہ پھٹ!

ہندی کی ہائے مخلوط رکھنے والی آوازیں (کھ۔ دھ۔ بھ وغیرہ) کوآوازوں کی بہ نسبت اردو شعری روایت میں زیادہ بہتر طریقے پر کھپ سکی ہیں۔ اس کی صوتیاتی وجہ یہ ہے کہ یہ آوازیں بذاتِ خود زیادہ دقّت طلب نہیں دوسرے یہ کہ ان سے مرکب الفاظ کی تعداد اردو زبان میں بہت زیادہ بھی ہے۔ یہ آوازیں نہ صرف درمیان شعر میں واقع ہوتی ہیں بلکہ قوافی اور ردیف میں بھی نہایت کامیابی کے ساتھ لائی گئی ہیں۔ گو ان میں وہ روانی نہیں ملتی جو حروف علّت [ا] یا [ی] [ن] یا [م] سے مرکب قوافی اور ردیف میں ملتی ہیں۔ تاہم دیکھئے میر کے مدھم لہجہ میں اسی سے کیا نغمہ برآمد ہوتا ہے ؎

ہم سے کچھ آگے زمانے میں ہوا کیا کیا کچھ
تو بھی ہم غافلوں نے آکے کیا کیا کیا کچھ

دل گیا، ہوش گیا، صبر گیا جی بھی گیا
شغل میں غم کے ترے ہم سے گیا کیا کیا کچھ

حسرت وصل و غم ہجر و خیال رخ دوست
مر گیا میں، پہ مرے جی میں رہا کیا کیا کچھ

میر تو تائے ہندی (ٹ) کی ردیف تک میں غزل لکھتے ہیں اور مزاح سے پہلو بچا کر ایسا جلا بھنا شعر کہہ لیتے ہیں ؎

دل ہے جدھر کو اودھر کچھ آگ سی لگی ہے
اس پہلو ہم جو لیٹے جل جل گئی ہے کروٹ

لیکن غالب اور اقبال ہائے مخلوط والی آوازوں کو بھی ردیف کے طور پر استعمال نہیں کرتے تھے[1] میر کی آہ و زاری کی واردات کھ۔ چھ۔ تھ۔ پھ کے صوتی آہنگ میں کامیابی کے ساتھ آہیں بھرتی ابھرتی ہے۔ کبھی کبھی ان کی کثرت ان کے اشعار کی روانی کو کم بھی کر دیتی ہے لیکن جذبہ کا بہاؤ اس کی رنگینی کو سنبھال لیتا ہے۔ اقبال کی فکر پرستی اور غالب کی حیات پرستی کا آہنگ ان سے بالکل مختلف حروف صحیح کا سہارا لیتا ہے نہ وہ اس قدر منہ پھٹ ہے جیسے کہ نظیر یا انشا کا اور نہ اس قدر ہائے بھرا جس قدر کہ میر یا فانی کا۔

دلِ فانی کی تباہی کو نہ پوچھ
الم لا انتہا ہی کو نہ پوچھ
زندگی جادۂ بے منزل ہے
مسلک رہبر و راہی کو نہ پوچھ
غلط انداز نگاہوں کو سنبھال
میری گستاخ نگاہی کو نہ پوچھ
منع ہے لذت غم بھی فانی
ہمہ گیری نوا ہی کو نہ پوچھ

اردو حروفِ صحیح مسموع اور غیر مسموع آوازوں میں تقسیم کیے جا سکتے ہیں تمام حروف علت مسموع آوازیں ہیں اور موسیقی کی جان ہیں۔ ان کے علاوہ گ۔ گھ۔ ج۔ جھ۔ ڈ۔ ڈھ۔ د۔ دھ۔ ب۔ بھ۔ ن۔ م۔ غ۔ ژ۔ ز۔ ڑ۔ ڑھ۔ ر۔ ی۔ ل۔ و۔

مسموع حروف صحیح ہیں یعنی اردو شاعری کے تانوں بانوں میں کل دس حروفِ علت، اکیس حروفِ صحیح کل اکتیس مسموع آوازیں ہیں۔ غیر مسموع آوازیں تعداد میں کل سولہ ہیں۔

ک۔ کھ۔ چ۔ چھ۔ ٹ۔ ٹھ۔ ت۔ تھ۔ پ۔ پھ۔ خ۔ ش۔ س۔ ف۔ ہ۔ ق۔

---

[1] اور دلف، وہیں غالب کے منتخب دیوان میں صرف تین معمولی شعر ہیں

ان آوازوں سے ہماری شاعری میں صوتی وادیاں بنتی ہیں کیونکہ موسیقی کی بنیاد مسموع آوازوں بالخصوص حروفِ علت پر ہوتی ہے۔ گلے کے پردوں کے زیر و بم میں تمام راگوں کے امکانات پوشیدہ ہوتے ہیں۔ غنائی شاعری کی حیثیت سے غزل موسیقی سے قریب ترین ہے۔ اسی لیے غزل میں جس قدر غنائیت ہوگی اسی قدر اس کے الفاظ میں حروفِ علت کی بہتات ہوگی۔ حروفِ علت کے بعد ترجیح مسموع حروفِ صحیح کو دی جائیگی اور غیر مسموع آوازوں کا تناسب عام طور پر ۲/ سے زیادہ نہیں ہوگا۔ مثال کے طور پر میرؔ یا غالبؔ کی مشہور نغمہ ریز غزلوں کا جائزہ لیجئے۔

1. الٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا

2. نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے

تو حسب ذیل نتائج برآمد ہوتے ہیں:

ہر صورت میں حروفِ علت کی تعداد سب سے زیادہ ملتی ہے اس کے بعد مسموع حروفِ صحیح آتے ہیں اور سب سے آخر میں غیر مسموع۔ دو غیر مسموع آوازوں کا اتصال بہ مشکل ملے گا، جب کہ مسموع مرکب بھی آتے ہیں۔ عام طور پر غنائی ردیفیں ا۔و۔ ی سے مرکب ہوتی ہیں یا ر، اور ل سے غیر مسموع حروفِ صحیح کی ردیفوں میں اساتذہ نے کہا ضرور ہے۔ مثلاً

نفس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ
اگر شراب نہیں انتظارِ ساغر کھینچ

مگر ر، کے ارتقا کی عام موجودگی کی وجہ سے رواں نہیں ہوتیں۔ حروف علت والی ردیفوں میں یہ بھی خصوصیت ہے کہ انھیں موسیقی کی ضرورت کے مطابق کھینچکر بھی پڑھا جاسکتا ہے۔ چنانچہ عام طور پر ہمارے اساتذۂ غزل نے اچھا اور زیادہ ا۔و۔ اور ی کی ردیفوں ہی میں کہا ہے۔

حروف علت کی کمی بیشی شعر کی کیفیت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ چھوٹی یا طویل بحروں میں حزن و یاس کی کامیاب ترجمانی کا انحصار بہت کچھ حروف علت کی کثرت پر ہوتا ہے۔ غالبؔ کی دونوں مشہور غزلوں میں:

1۔ دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے — آخر اس درد کی دوا کیا ہے
2۔ کوئی امید بر نہیں آتی — کوئی صورت نظر نہیں آتی

حروف علت اور حروف صحیح کا تناسب .5 فی صدی کا ہے۔ اس کے برعکس ان کی فکریہ غزل ۔

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

میں حروفِ علت کا تناسب گھٹ کر .4 فیصدی رہ جاتا ہے۔ مذکورہ بالا غزلوں کا صوتیاتی تجزیہ اس بات کی واضح دلیل ہے کہ جب جذبہ دل کی آنچ بن کر برآمد ہوتا ہے تو وہ حروف صحیح کی رکاوٹوں کو کم قبول کرتا ہے اور حروفِ علت کی گزرگاہوں کو پسند کرتا ہے۔ موجودہ تنقید میں اس قسم کی تاثراتی اصطلاحات اور تراکیب کا جواز کہ میر کی شاعری کا لہجہ "مدھم" ہے یا غالب "بلند بانگ" انداز میں نغمہ سرا ہوتے ہیں صرف یہی ہوسکتا ہے کہ میر طویل حروفِ علت (ا۔و۔ی) بکثرت استعمال کرتے ہیں اس درجہ کہ کوز آوازوں کے روڑے تک ان کے آہنگ میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ اس کے برعکس غالب کوز آوازوں سے زیادہ سروکار نہیں رکھتے وہ فارسی صوتیاتی آہنگ کے جلتے سروں میں گاتے ہیں۔ جلتے سروں کی صوتیاتی توجیہہ یہ ہے کہ وہ عربی و فارسی چپتانی آوازوں (رگڑ کے ساتھ پیدا ہونے والی آوازیں مثلاً خ۔ش۔ف۔ز وغیرہ) سے اپنا صوتی آہنگ تیار کرتے ہیں اور بیشتر انہیں ن۔م کی اَنفی موسیقی کا پس منظر عطا کرتے ہیں۔ یہی آہنگ اقبال کا ہے۔ صوتیاتی نقطۂ نظر سے میر کے انداز کی ناتمام توسیع فراق کے کلام میں ملتی ہے جو صوتیات اور آہنگ دونوں کی سطح پر بے شمار "پیوند" پیش کرتی ہے۔

اردو شاعری کے صوتی تار و پود میں ق۔ خ اور غ بہت کم اثر انداز ہوتے ہیں۔ ق کی صوتی قدر سے اردو داں طبقہ کا بڑا حصہ (مغربی پاکستان باستثنیٰ صوبہ سرحد) بے بہرہ ہے۔ خ اور غ بھی لہاتی یا غشائی چپتانی آوازیں ہونے کی حیثیت سے ہندی آوازوں سے بہت زیادہ ہم آہنگ نہیں۔ میر کے دل کی تپش اور اقبال کی فکر کی روشنی بھی صوت کی ان اکائیوں کو فردوسِ گوش نہ بنا سکیں ۔

ہم اور تیری گلی سے سفر دروغ در دروغ
یہاں دماغ نہیں اسقدر دروغ در دروغ

تم اور ہم سے محبت تمہیں خلاف خلاف
ہم اور الفتِ خوب دگر دروغ در دروغ

کسو کے کہنے سے مت بدگماں ہو میر سے تو
وہ اور اس کو کسو پر نظر دروغ دروغ

(میر)

ہزار خوف ہو لیکن زباں ہو دل کی رفیق
یہی رہا ہے ازل سے قلندروں کا طریق

ہجوم کیوں ہے زیادہ شراب خانے میں
فقط یہ بات کہ پیرِ مغاں ہے مرد خلیق

اگر ہو عشق تو ہے کفر بھی مسلمانی
نہ ہو تو مردِ مسلماں بھی کافر و زندیق

(اقبال)

ان غزلوں پر اعتراض معنوی حیثیت سے نہیں صرف صوتی حیثیت سے عائد ہوتا ہے بلکہ جب یہ خیال آتا ہے کہ خود اقبال کے کانوں میں "ق" کا نغمہ "ک" کی شکل میں نمودار ہوا ہوگا تو لہاتی منہ بند آواز (ق) کی "حلقیت" ختم ہو جاتی ہے اور اس کی بجائے غشائی منہ بند آواز (ک) کا نغمہ سنائی دیتا ہے جس سے ہمارے کان آشنا ہیں۔

اردو شاعری کے صوتیاتی تجزیئے سے تنقید شعر کی بعض ایسی اصطلاحوں کا بھی علمی جواز مل جاتا ہے جنھیں اساتذہ نے قدیم زمانے سے استعمال کیا ہے۔ ان میں قابل ذکر تنافرِ لفظی اور نقص روانی ہیں۔ عیب تنافر کے زیر عنوان حسرت موہانی "معائب سخن" میں لکھتے ہیں:۔

> "جب کسی شعر میں دو ایسے لفظ متصل آجاتے ہیں جن میں سے پہلے لفظ کا حرف آخر وہی ہوتا ہے جو دوسرے لفظ کا حرف اول ہوتا ہے تو ان دونوں حرفوں کے ایک ساتھ تلفظ میں ایک قسم کا ثقل اور ناگواری پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی کا نام عیب تنافر ہے۔

مثالیں:

ع آنکھوں میں میری عالم سارا سیاہ ہے اب (سیاہ ہے) میر
ع اس کی چشم سیہ ہے وہ جس نے (سیہ ہے) میر

۶ میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے (خلق کو) غالب
۶ اشک کو بے سر و پا باندھتے ہیں (اشک کو)
۶ اب عشق کو درکار ہے اِک عالمِ حیرت (عشق کو)
۶ اے ذوق دیکھ! دخترِ رز کو نہ منہ لگا (دخترِ رز)
۶ اس کی تمکینِ ناز سے مجروح (ناز سے)
۶ مخمور مجھے بادۂ سرخوش سے جھکایا (بادۂ سرخوش سے)

قدیم تنقید میں حرف اور لفظ دونوں کا تصوّر غلط ہے۔ اس لیے کہ عیب تنافر صوتیات کا مسئلہ ہے نہ کہ رسم الخط اور صرف کا۔ اوپر تنافر کی جس قدر مثالیں دی گئی ہیں ان کے صوتیاتی اصول ذیل میں مرتب کیے جاتے ہیں:

۱۔ ایک ہی آواز بالخصوص منہ بند آوازوں کی علی الترتیب ادائیگی مشکل ہوتی ہے
۶ اشک کو بے سر و پا باندھتے ہیں (ک، ک)
اس کی عضویاتی وجہ ظاہر ہے۔

۲۔ ہم مخرج آوازوں، مثلاً ک، گ، س، ز وغیرہ کی علی الترتیب ادائیگی میں دشواری ہوتی ہے۔ ان میں سے پہلی غیر مسموع ہیں اور دوسری گ۔ ز مسموع ہیں
ایسی صورت میں لازماً ادغام کا عمل پیدا ہوتا ہے
جس کی وجہ سے پہلی غیر مسموع آواز آنے والی مسموع آواز کے زیرِ اثر مسموع بن جاتی ہے۔ عام طور پر حسبِ ذیل انداز میں ہوتی ہیں اور ان کا قدیم سنسکرت کے قواعد نویسوں نے بالتفصیل "سندھی" کے نام سے مطالعہ کیا ہے۔

غیر مسموع	مسموع	تبدیل شدہ شکل
پ	ب	ب
ت	د	د ۶ خو نے تیری افسردہ کیا وحشت دل کو (غالب)
تھ	د	د
ٹ	ڈ	ڈ
ٹھ	ڈ	ڈ

ک	گ	گ
چ	ج	ج
ف	و	و
س	ز	ز
خ	غ	غ

یہ عمل الٹا بھی ہو سکتا ہے اگر لفظ میں مسموع آواز پہلے اور غیر مسموع بعد کو واقع ہو مثلاً

غیر مسموع	مسموع	تبدیل شدہ شکل
ب	پ	پ

غیر مسموع	مسموع	تبدیل شدہ شکل
د	ت	ت
ز	س	س ؎ اس کی نمکین ناز(س) سے مجروح
گ	ک	ک ؎ مدد اے مرگ(ک) کہ گھیرا ہے فضا نے ہم کو
غ	خ	خ ؎ اے داغ(غ) خاکِ پائے رسول خدا ہیں ہم

ج۔ قریب المخرج آوازوں میں تنافر اس لیے پیدا ہوتا ہے کہ ادائیگی کے وقت روانی میں مخرج قریب ہونے کی وجہ سے وہی عضو یاتی دقت پڑتی ہے جو ایک ہی آواز کو علی الترتیب ادا کرنے میں ہوتی ہے۔ ؎

میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے

یہاں 'ق' حلقی ہے اور 'ک' غشائی

؎ مخمور مجھے بادۂ سرخوش سے چھکایا

یہاں 'ش' اور 'س'، قریب المخرج جستانی تلفظ کی آوازیں ہیں۔ "ش" تالو کی آواز ہے اور 'س'، دانتوں کے پیچھے سے برآمد ہوتا ہے۔ 'س' کی 'ش' میں تبدیلی تاریخی صوتیات کا ایک دلچسپ مظہر بھی ہے۔

تخلیقی زبان

تخلیقی زبان کی تعریف اور توضیح کرنے سے پہلے یہ جان لینا ضروری ہے کہ عہدِ جدید کے علم اللسان کی روشنی میں زبان ہے کیا ؟ زبان کو اب تک ودیعت الٰہی سے تعبیر کیا جاتا رہا ہے۔ یوں تو خود حیات ودیعت الٰہی ہے لیکن سائنسی نقطۂ نظر سے زبان کی حیثیت جبلّی سے زیادہ عمرانی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ انسان میں زبان کی 'صلاحیت' ودیعت کی گئی ہے، لیکن ان معنوں میں جبلّی نہیں جیسے 'بھوک' 'پیاس'، جنس وغیرہ۔ اگر بچے کو پلنے پھولنے کے لیے کوئی سماج نہ ملے تو وہ بولے گا پھر بھی لیکن اس کا بولنا بامعنی نہیں ہوگا۔ چند بے معنی جملات اور اشارات پر مشتمل ہوگا' یہ اس کی نجی زبان ہوگی۔ اس لیے کہ جو آوازیں انسان اپنے اعضائے تکلم سے پیدا کرتا ہے جب تک الفاظ اور جملوں کی لڑیوں میں پرو کر ابلاغ کا ذریعہ نہیں بنائی جاتیں۔ زبان کی حیثیت میں تسلیم نہیں کی جاسکتیں۔ اس ابلاغ کے ایک سرے پر بولنے والا ہوتا ہے اور دوسرے سرے پر سننے والا۔ درمیان میں اصوات ومعنی کا وہ تفہیمی سمجھوتہ ہوتا ہے' جسے ہم زبان کہتے ہیں۔ ایک طرح سے زبان خود ایک تخلیقی عمل بن جاتی ہے۔ لیکن جب ہم تخلیقی زبان کی اصطلاح ادب میں استعمال کرتے ہیں تو اس سے مراد شعر وادب کی زبان ہوتی ہے۔ جو اپنی بعض خصوصیات کی بنا پر اس زبان سے مختلف ہوتی ہے جس کا استعمال' طبعی یا عمرانی علوم کی تحریروں میں کیا جاتا ہے جو بیشتر اصطلاحی ہوتی ہے۔ ایک کو ہم 'نظری' اور دوسرے کو 'خبری' کہہ سکتے ہیں۔ ایک بصیرت اور مسرت فراہم کرتی ہے اور دوسری علم و معلومات' اس 'نظری' یا تخلیقی زبان میں خیال' جذبہ اور وجدان کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ جب کہ 'خبری' یا سائنسی زبان کا سروکار عقلیت سے ہوتا ہے۔ دونوں کی صوتی' صرفی اور نحوی بنیاد ایک

ہوتی ہے۔ اصطلاح وہ لفظ مخصوص ہے جس کے ذریعے معنی اور مفہوم کا تعین کر دیا جاتا ہے۔ یہاں ایک لفظ کے ایک معنی ہوتے ہیں۔ یوں سمجھیے کہ یہاں مطالب کی سونے کی کیلیں گاڑی جاتی ہیں۔ اس کے برعکس تخلیقی زبان، جذباتی اور تخیلی ہوتی ہے، جو لفظ کے معنی کا تعین نہیں کرتی۔ بلکہ اُسے پھیلاتی ہے۔ استعارے میں بات یوں کہی جا سکتی ہے کہ اس میں معنی کے جھلملاتے ستارے تراشے جاتے ہیں جس میں ایک سے زیادہ اشارے ہوتے ہیں۔ غالب کے الفاظ میں 'گنجینۂ معنی کا طلسم' بنایا جاتا ہے۔ جہاں ؏ "مستانہ طے کروں ہوں رہِ وادیِ خیال" کی سی کیفیت ہوتی ہے۔ تخلیقی زبان، سائنسی زبان کے بہ مقابل اسی لیے ابہامی ہوتی ہے۔ ایمپسن نے ابہام کی سات شکلیں بتائی ہیں۔ جو کبھی تشبیہات و استعارات، کبھی صفتِ ایہام اور کبھی صفتِ تضاد یا طباق میں رونما ہوتی ہے۔ اس میں کبھی معروف کے ساتھ غیر معروف اور متعلق کے ساتھ غیر متعلق مفاہیم چسپاں کر دینے سے پیدا ہوتی ہے۔

تخلیقی زبان میں ابہام صرف اس حد تک جائز ہے کہ ابلاغ کی گنجائش رہے۔ جب ابلاغ ختم ہو جاتا ہے تو شعر چیستاں بن جاتا ہے۔ تخلیقی زبان ابہام کے دھندلکوں میں پرورش پاتی ہے۔ جیسا کہ غالب کے اس شعر میں: ؏

کٹے تو شب کہیں، کاٹے تو سانپ کہلائے
کوئی بتاؤ کہ وہ زلفِ خم بہ خم کیا ہے؟

شعر اس حد تک واضح ہے کہ پہلا مصرعہ دوسرے مصرع کی "زلفِ خم بہ خم" کی تعریف میں کہا گیا ہے۔ زلف کی تشبیہہ سیاہی کی نسبت سے شب سے دی گئی ہے اور اس کی شکل کی نسبت سے 'سانپ' سے۔ سانپ کا کاٹنا مسلّم ہے۔ لیکن "کٹے تو شب کہیں" میں شاعر نے صرف فعل 'کٹنا' اور 'کاٹنا' کی نسبت کو سامنے رکھا ہے۔ ورنہ 'زلف خم بہ خم' کے 'کٹنے' میں کوئی استعارتی تعلق نہیں، ہے تو صرف لغت کا ہے۔ یہ شکستہ یا نامکمل اظہار کی اچھی مثال ہے

تخلیقی زبان کی اصطلاح صرف سہولت کی خاطر استعمال کی جا سکتی ہے، ورنہ اس میں اور سائنس کی زبان میں خطِ فاصل قائم کرنا دشوار ہے۔ مثال کے طور پر مشہور فرانسیسی مفکر برگسوں کی معرکۃ الآرا تصنیف " Creative Evolution ہی کو لے لیجئے۔ یہ آج تک معرضِ بحث میں ہے کہ یہ فلسفیانہ تحریر ہے یا تخلیقی نثر کی ادبی تحریر۔ یہی حال فلسفی شعرا کا ہے۔ اقبال اپنی کلام کی حکمت پر زور دیتے ہیں اور "تہمتِ شعر" لگانے والوں کو بُرا بھلا کہتے ہیں۔ جاننے

والے جانتے ہیں کہ اس انکار کے باوجود اقبال کتنا بڑا فنکار ہے۔

تخلیقی زبان، روزمرہ کی زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ فن کار مسلسل خیال اور جذبہ کی مدد سے بول چال کی زبان کو "ملبوسِ حنائی" عطا کرتا رہتا ہے۔ ہم صبح ٹہلنے کے لیے نکلتے ہیں، نکلتے ہوئے سورج کو دیکھ کر ہم اپنے ساتھی سے کہتے ہیں دیکھو! سورج نکل رہا ہے۔ اور اُفق پر لالی پھیلتی جارہی ہے۔ یہ بیانِ واقعہ ہے۔ لیکن انیس کی چشمِ تخیل اسے اس انداز میں دیکھتی ہے۔

ع صحرا میں جیسے پھول کھلا ہو گلاب کا

اسی طرح غروبِ آفتاب کے منظر کو دیکھ کر ہم کہیں گے کہ سورج غروب ہو رہا ہے اور اُفق پر بدلیاں چھائی ہوئی ہیں۔ لیکن اقبال جب اسپین میں اس منظر کو دیکھتے ہیں تو پکار اُٹھتے ہیں۔

وادیِ کہسار میں غرقِ شفق ہے سحاب
لعلِ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب

چاندنی نکلی ہوئی ہے، چاند کے ارد گرد چھوٹی چھوٹی بدلیاں منڈلا رہی ہیں۔ عام آدمی اس منظر کے حسن کو محسوس کرتا ہے لیکن اسے شاعرانہ اظہار کا پیرایہ نہیں دے سکتا۔ جوشؔ اس منظر کو یہ پیکر عطا کرتے ہیں۔ ع

مہتاب بھی ہلکے بادلوں سے چاندی کے ورق برسانے لگا۔

یہ ہے عام زبان اور تخلیقی زبان کا فرق۔ اس فرق کا جب تجزیہ کیا جاتا ہے تو صرف و نحو کی نہیں بلاغت و بیان کی بحثیں پیدا ہوتی ہیں۔ صنائع بدائع لفظی و معنوی کا تذکرہ چھڑ جاتا ہے جو ضبطِ تحریر میں لانے کے باوجود ان گنت ہیں اور سینکڑوں ابھی تک بے نام ہیں۔

سائنسی زبان کا تعلق سائنسی صداقت سے ہوتا ہے۔ جو مشاہدہ اور تجربہ کی پابند ہوتی ہے تخلیقی زبان کی اپنی صداقت ہوتی ہے۔ جسے "صداقتِ شعری" کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ یہ صداقت پہلی صداقت سے اکثر مختلف ہوتی ہے۔ اس لیے کہ اس کا ماخذ عقل کے بجائے وجدان ہوتا ہے۔ سائنسی فکر کی عہدِ جدید میں حیرت ناک ترقی کے باوجود بعض سطحات پر اس کا عجز مسلم ہے۔ یہ وہ مقامات ہیں جہاں انسان بقول حضرت شیخ عبدالقدوس گنگوہیؒ، 'سمجھتا نہیں' 'دیکھتا' ہے۔ جہاں 'چھٹی حس' کام کرتی ہے اور حقیقتِ کلی کا احاطہ اقبال کے الفاظ میں 'دانشِ برہانی' کے بجائے 'دانشِ نورانی' سے کیا جاتا ہے۔ تصوف کی طرح اعلیٰ شاعری کے سوتے بھی یہیں سے پھوٹتے ہیں۔ ان سطحات زبان کی شہادت ہمیں ماہر لسانیات' توام

چامسکی' کے انقلاب آفریں نظریہ زبان میں بھی ملتی ہے۔ جہاں وہ "بالا" اور "زیریں"... سطحاتِ زبان کا ذکر کرتا ہے۔ بالا یا اُوپری سطحاتِ زبان وہ ہیں جنھیں ہم روزمرّہ کام میں لاتے ہیں۔ ان کا تعلق 'تعمیل' (Performance) سے ہوتا ہے۔ زیریں سطحاتِ زبان اُن پوشیدہ امکانات پر مشتمل ہوتی ہیں۔ جو لا محدود ہیں۔ جنھیں اصلاحی زبان میں چامسکی نے صلاحیت (Competence) کے لفظ سے یاد کیا ہے۔ اس سطح میں غوطہ لگانے والے وہ شاعر و ادیب اور اہلِ علم و عرفان ہیں جنھیں نئے علائم' تصورات' اور پیرایہ اظہار کی تلاش رہتی ہے۔ یہ بالائی سطح کے چوکھٹے میں رہتے' انکشافات' کے منتظر رہتے ہیں۔ اِس مقام پر برگسوں اور اقبال ایک ہو جاتے ہیں۔

تخلیقی فن کار سب سے پہلے اصوات کے خاموش معنیاتی آہنگ سے فائدہ اٹھانے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ اپنا صوتی آرکسٹرا خود تیار کرتا ہے۔ کبھی چھوٹے بڑے اگلے پچھلے صوتیوں کے آہنگ سے کبھی انفی مصوتوں اور مُصمتوں کی غنائیت سے۔ کبھی چستانی آوازوں کی بُرش اور شررفشانی سے اور کبھی کوز آوازوں کے (ٹ، ٹھ، ڈ، ڈھ، ڑ، ڑھ) کے ٹھیکوں سے۔ غالب اور اقبال کا کلام ان آوازوں سے عام طور پر عاری ہے۔ لیکن جہاں یہ آئی ہیں ان کا بدل ممکن نہیں۔

ع یار سے چھیڑ چلی جائے اسدؔ

ان دونوں کی شاعری کا آہنگ فارسی سے متاثر ہے' اس لیے کہ ان کے تانے بانے بالعموم بدیسی آوازوں' شررفشاں' چستانی آوازوں سے تیار کیے گئے ہیں۔ چوں کہ اردو کی نفسی (ہکاری) آوازیں (پھ' تھ' جھ' چھ وغیرہ) بھی اس آہنگ سے لگا نہیں کھاتیں۔ اس لیے ان سے بھی بیشتر اغماز کیا گیا ہے۔ غالبؔ کے منتخب دیوان میں ردیف "ھ" کی کل دو غزلیں شامل ہیں۔ ان کے برعکس میر یا نظیر کے شاعری کے صوتی ٹھاٹھ کو دیکھیے تو کوز اور نفسی آوازوں کی بہتات ملے گی۔ اس لیے کہ ان کی زبان اردو کے ٹھیٹھ ٹھاٹھ سے زیادہ قریب ہے۔

فنکار کے لیے تخلیقی زبان کی دوسری سطح 'حرف' ہے جو لفظ اور اس کے اجزائے ترکیبی سے بحث کرتی ہے۔ انتخابِ الفاظ تخلیقی فنکار کا سب سے اہم میدان رہا ہے۔ چوں کہ الفاظ کے ساتھ معنی چسپاں ہوتے ہیں۔ اس لیے معنیاتی تصرفات تخلیقی زبان استعمال کرنے والوں کا سب سے بڑا امتحان رہا ہے۔ غالبؔ کو ان تصرفات کا علم تھا۔ جب ہی تو کہا ہے۔

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے جو لفظ کہ غالبؔ مرے اشعار میں آوے

'حرف کی سطح سے آگے بڑھ کر تخلیقی فنکار سابقہ 'نحو' یعنی جملوں کی ساخت اور ترتیب سے ہوتا ہے۔ بعض اوقات ایسی شاعری بھی کی گئی ہے جس میں نحوی سطح پر زبان کی بہت زیادہ قطع و برید کی گئی ہے۔ لیکن یہ انقلابی تصرفات ابھی تک زیادہ بارآور نہیں ہو سکے ہیں۔ تاہم تخلیقی زبان کی نحو عام بول چال کی نحو سے 'محذوفات شعری' کی بدولت خاصی مختلف ہو جاتی ہے۔

مجموعی حیثیت سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ تخلیقی زبان' وہ زبان ہے جو فنکار اپنے خیالات و جذبات کے اظہار کے لیے تخیل کی مدد سے' بلاغت و بیان کے مختلف وسائل سے کام لیتے ہوئے' تراشتا ہے اور اس طرح نہ صرف تخلیق کے اظہار کی آسودگی سے خود کو مالا مال کرتا ہے بلکہ قارئین کو بھی نئی نظر اور نئی بصیرت بخشتا ہے۔ اس فنکاری میں اسے تخلیق کی سی لذت ملتی ہے اور اظہار پر فتح یابی کا احساس ہوتا ہے۔ اس فتح یابی کی قیمت اس کو کیا دینی پڑتی ہے اقبال کی زبان میں سنیئے مولانا گرامی کو ایک خط میں لکھتے ہیں۔

"اس جگر کاری کا اندازہ عام لوگ نہیں لگا سکتے۔ اُن کے سامنے شعر بنا بنایا آتا ہے۔ وہ اس روحانی اور لطیف کرب سے آشنا نہیں ہو سکتے جس نے الفاظ کی ترتیب پیدا کی۔ جہاں اچھا شعر دیکھو' سمجھ لو کر کوئی نہ کوئی مسیح مصلوب ہوا ہے۔"

اقبال کا صوتی آہنگ

ڈاکٹر یوسف حسین اور مجنوں گورکھپوری دونوں نے اقبال کی شاعری کی اس خصوصیت کو سب سے زیادہ نمایاں اور مؤثر بتایا ہے۔ "جس کو مبہم اور مجموعی طور پر تغزل کہا جا سکتا ہے[1]"۔ صوتی سطح پر اس تغزل کی سب سے اہم خصوصیت اس کی موسیقیت ہوتی ہے۔ جسے ہم شعر کا صوتی آرکسٹرا کہہ سکتے ہیں۔ یہ نہ صرف صوتی اکائیوں (تجز صوتیوں) کے صحیح انتخاب سے پیدا ہوتی ہے بلکہ اس کے مشاقانہ جوڑ توڑ سے بھی۔ اردو کے شاعر کے پاس ان تجز صوتیوں (Phonemes) کا کل سرمایہ 47 ہے۔ ان میں سے 10 مصوتے (Vowels) ہیں اور 37 مصمتے (Consonants) ان مصمتوں میں 6 عربی فارسی سے مستعار آوازیں ہیں۔ /ف/۔/ز/۔/ژ/۔/خ/۔/غ/ اور /ق/۔ ان میں /ژ/ کا چلن نہ ہونے کے برابر ہے۔ /ق/ سے قطع نظر جو ایک بندشیہ (stop) ہے۔ باقی تمام آوازیں صفیری (finca-tives) ہیں۔ جن کی ادائیگی کے وقت منہ کے مختلف حصوں میں ہوا خفیف "رگڑ" کے ساتھ نکلتی ہے۔ غالب اور اقبال کے بارے میں یہ کہنا کہ ان کا صوتی آہنگ فارسی کا ہے اس لیے بے بنیاد ہے کہ مذکورہ بالا پانچ آوازوں کو چھوڑ کر اردو کی باقی تمام آوازیں (بہ شمول مصوتے) خالص ہند آریائی ہیں، ہر چند ان میں سے بعض فارسی۔ عربی کے ساتھ اشتراک رکھتی ہیں۔ فارسیت کا الزام ان

1ھ مجنوں گورکھپوری : اقبال (بحوالہ "اقبال بحیثیت شاعر" مرتبہ رفیع الدین ہاشمی۔ ص۔ 73)

دونوں شاعروں کے شعری فرہنگ پر کیا جا سکتا ہے۔ صوتی آہنگ پر نہیں۔ جہاں تک /ق/ کا تعلق ہے اقبال کی اردو میں یہ محض حرف کی حیثیت رکھتا ہے، صوت کی نہیں۔ میں نے اپنے ایک تجزیے میں اس بحث کو تفصیل سے اٹھایا ہے۔ کہ اس آواز کے تکلمی اور سماجی پہلوؤں سے بہرہ مند نہ ہونے کی وجہ سے وہ اپنے صوتی آہنگ میں اسے کیوں کر کھپا سکے ہیں۔ چوں کہ اقبال کے یہاں /ق/ کی تکلمی اور سماجی شکل /ک/ ہے، اس لیے ہمیں ایسے اشعار کا صوتی تجزیہ کرتے وقت جن میں /ق/ کی آواز آتی ہے۔ دیکھنا ہوگا کہ وہ اس کو آس پاس کی آوازوں سے /ک/ کی تکلمی اور سماجی شکل میں تو ہم آہنگ نہیں کر رہے ہیں :

ع اقبال بھی اقبال سے آگاہ نہیں ہے

(= اکبال بھی اکبال سے آگاہ نہیں ہے)

ع ہوائے قرطبہ شاید یہ ہے اثر تیرا

(= ہوائے کرطبہ شاید یہ ہے اثر تیرا)

ان کی مشہور نظم "بزمِ انجم" کے پہلے دو شعروں میں /ق/ کی آواز چار مرتبہ آئی ہے۔

سورج نے جاتے جاتے شامِ سیہ قبا کو

طشتِ اُفق سے لے کر لالے کے پھول مارے

پہنا دیا شفق نے سونے کا سارا زیور

قدرت نے اپنے گہنے چاندی کے سب اُتارے

لہ دیکھئے "اقبال کی شاعری کا صوتی آہنگ"؛

"اقبال کا فن" سمینار اقبال انسٹی ٹیوٹ، کشمیر یونیورسٹی، اپریل 1982ء

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ان اشعار میں اقبال کے تلفظ کے مطابق اگر اق اکی جگہ اک اپڑھا جائے تو صوتی آہنگ کی نوعیت کیا ہوتی ہے۔ پہلے مصرعے میں یہ ایک اک ا' دوسرے میں دو اک ا' تیسرے میں ایک اک ا اور چوتھے میں ایک اک ا سے ہم آہنگ ہو کر نکلتا ہے۔ جو پنجابی زبان کی صوتیات کا صوتی حسن ہو سکتا ہے۔ لیکن اردو صوتیات اس تنافرِ صوتی کی متحمل نہیں ہوتی۔ اپنے علی گڑھ کے زمانۂ طالب علمی میں اسی لیے ہم لوگوں نے اقبال کے اس شعر کی پیروڈی اس طرح کی تھی۔ ؎

اکبال بھی اقبال سے آگاہ نہیں ہے

کچھ اس میں تمسخر نہیں واللہ نہیں ہے

اقبال کی ایک اور غزل جس کی ردیف ہی اق ا ہے اس لحاظ سے مطالعے کا زیادہ بہتر مواد فراہم کرتی ہے۔

ہزار خوف ہو، لیکن زباں ہو دل کی رفیق

یہی رہا ازل سے قلندروں کا طریق

ہجوم کیوں ہے زیادہ شراب خانے میں

فقط یہ بات کہ پیرِ مغاں ہے مردِ خلیق

علاجِ ضعفِ یقیں ان سے ہو نہیں سکتا

غریب اگرچہ ہیں رازی کے نکتہ ہائے دقیق

مرید سادہ تو رو رو کے ہو گیا تائب

خدا کرے کہ ملے شیخ کو بھی یہ توفیق

اُسی طلسمِ کہن میں اسیر ہے آدم

بغل میں اس کی ہیں اب تک بتانِ عہدِ عتیق

مرے لیے تو ہے اقرارِ باللساں بھی بہت

ہزار شکر کہ مُلّا ہیں صاحبِ تصدیق

اگر ہو عشق تو ہے کفر بھی مسلمانی

نہ ہو تو مردِ مسلماں بھی کافر و زندیق

سات اشعار کی اس مختصر سی غزل میں /ق/ تیرہ بار آیا ہے۔ اور چوں کہ زیادہ تر غاتے پر ہے۔ اس لیے اہلِ زبان تک کے حلق میں ادائیگی کے وقت گرہ پڑ جاتی ہے۔ ظاہر ہے اقبال کے تلفظ میں تو تکلمی اور سماعی دونوں لحاظ سے یہ /ک/ کی شکل میں نمودار ہوتی ہے۔ /ق/ ایک لہاتی بندشیہ (stop) ہے اور /ک/ ایک غشائی بندشیہ۔ دونوں قریب المخرج ہوتے ہوئے اپنا علاحدہ صوتی وجود رکھتے ہیں۔ /ک/ کی آواز ہندوستان کی زبانوں میں عام ہے۔ /ق/ کی آواز اُردو۔ ترکی اور عربی سے مخصوص ہے۔ یہ دنیا کی دیگر زبانوں میں بھی نہیں ملتی۔ دکن کی اُردو میں یہ /خ/ کی آواز میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ مذکورہ بالا غزل میں اگر ہم /ق/ کی تیرہ کی تعداد میں /ک/ کی اُنّیس کی تعداد کو جمع کریں تو /ک/ کی تکرار اس غزل میں 32 بار ہو جائے گی۔ اور یہ اس غزل کی کلیدی آواز بن جائے گی۔ اقبال نے اس غزل کی تخلیق اسی صوتیات سے کی ہے۔

ہزار خوف ہو لیکن زباں ہو دِل کی رفیق

یہی رہا ہے ازل سے قلندروں کا طریق

ہجوم کیوں ہے زیادہ شراب خانے میں

فقط یہ بات کہ پیرِ مغاں ہے مردِ خلیق۔

علاجِ ضعفِ یقیں ان سے ہو نہیں سکتا

غریب اگرچہ ہیں رازی کے نکتہ ہائے دقیق

مریدِ سادہ تو رو رو کے ہو گیا تائب

خدا کرے کہ ملے شیخ کو بھی یہ توفیق

اُسی طلسمِ کہن میں اسیر ہے آدم

بغل میں اس کی ہیں اب تک بتانِ عہدِ عتیق

مرے لیے تو ہے اِقرارِ باللسان بھی بہت

ہزار شکر کہ مُلّا ہیں صاحبِ تصدیق

اگر ہو عشق تو ہے کُفر بھی مُسلمانی

نہ ہو تو مردِ مسلماں بھی کافر و زندیق۔

ہر زبان کی اصوات کا احساس سماعی ہوتا ہے یا تکلمی۔ سماعی اس لیے کہ ہر آواز کی سماعت میں تصویر ہوتی ہے۔ آپ لاکھ /ق/ تلفظ کریں' اہلِ پنجاب اسے /ک/ ہی سنیں گے اور پھر اسی طرح ادا بھی کریں گے۔ ان کے یہاں /ق/ کا زیادہ سے زیادہ 'بصری' تاثر کہا جا سکتا ہے یعنی تحریر کی سطح پر وہ /ق/ اور /ک/ کے وجود کی شناخت رکھتے ہیں اور بس۔ اس لیے ہر غیر اہلِ زبان کی شاعری کے صوتی آہنگ کے بارے میں یہ سوالات اٹھائے جا سکتے ہیں اور ان کے "صوتی آرکسٹرا" کا تنقیدی جائزہ لیا جا سکتا ہے۔

اس نقطۂ نظر سے اقبال کے صوتی آہنگ کے مطالعے کا ایک اور پہلو /ق/ سے بھی زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ یہ ہیں اردو کی بندشی تنفسی (ہکاری) آوازیں /بھ/ . /دھ/ اور /گھ/ پنجابی کا 'بھائی جی' اردو والوں کے لیے 'پاجی' ہو جاتا ہے اور 'پاجی' تو 'پاجی' رہتا ہی ہے۔ اِسی طرح گھوڑا مخصوص پنجابی تان (Tone) کے ساتھ ہمیں 'کوڑا' سنائی دیتا ہے۔ جس کو لگانے

کے لیے پنجابی میں 'کوڑا' بھی موجود ہے۔ اردو کے یہ مسموع ہکاری بندشیے (Voiced aspirate stops) پنجابی میں غیر ہکاری (Unaspirated) کی شکل میں برآمد ہوتے ہیں اور اس کی کمی کو ایک 'تان' (Tone) سے پورا کیا جاتا ہے۔ چنانچہ کوئی پنجابی بولنے والا 'بھائی جی' اور 'پاجی' کو ایک نہیں سمجھ سکتا۔ جب غیر پنجابیوں کو اس کا احتمال ہو سکتا ہے۔

اقبال کے صوتی نظام کا یہ بھی ایک بڑا مسئلہ رہی ہیں۔ ان کے کلام کا اس نقطۂ نظر سے بھی مطالعہ کرنا ضروری ہے۔ ؏

دل و نظر کا سفینہ سنبھال کرلے جا (دل و نظر کا سفینہ سنبال کرلے جا)

؏

بندگی میں گھٹ کے رہ جاتی ہے اک جوئے کم آب (بندگی میں گٹ کے رہ جاتی ہے اک جوئے کم آب)

؏

جو ابھی ابھرے ہیں ظلمت خانۂ ایام سے (جو ابی ابرے ہیں ظلمت خانۂ ایام سے)

؏

یہ گھڑی محشر کی ہے تو عرصۂ محشر میں ہے (یہ گڑی محشر کی ہے تو عرصہ محشر میں ہے)

اتفاق سے اردو بھی نفیست (aspiration) کے سلسلے میں خاصی بخیل رہی ہے۔ خاص طور پر دکنی اردو اور کسی حد تک بول چال کی دہلوی بھی۔ لیکن ان میں پنجابی کے مخصوص (Tone) کی کیفیت نہیں ملتی۔

اقبال نہ لفظ پرست شاعر ہے اور نہ صوت پرست۔ ان کی شاعری کے بہترین حصوں لسانیات کی پانچوں سطحات۔ صوتیات، تجز صوتیات، تشکیلیات (صرف) نحو اور معنیات مکمل طور پر برآمد ہوتی ہیں، اس طرح کہ صوت لفظ کا ساتھ دیتی ہے۔ اور لفظ صرف و نحو کا اور سب مل کر معنی و مفہوم کا جو شاعر کا اصل مقصد ہوتا ہے۔ اقبال نے اپنے اوپر "تہمتِ شعر" باندھنے کا بار بار ذکر کیا ہے۔

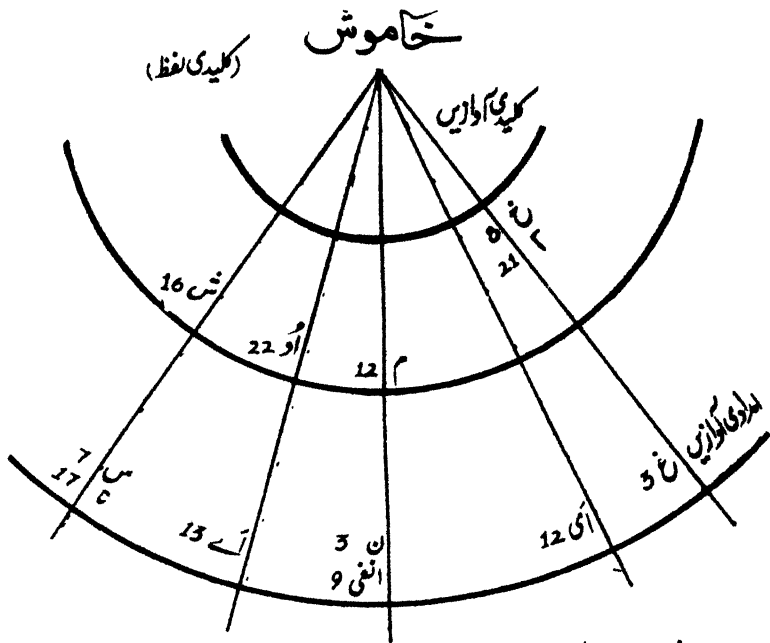
نہ زباں کوئی غزل کی نہ غزل سے آشنا میں
کوئی دلکش صدا ہو عجمی ہو یا کہ تازی

اس میں شک نہیں کہ بنیادی طور پر وہ ایک 'پیام بر' شاعر ہیں۔ لیکن وہ ایک نہایت محتاط فنکار بھی ہیں۔ چوں کہ ان کے کلام میں اہلِ زبان کے اعتراضات کی بوچھاڑ کا سلسلہ 1902ء سے بھی

قبل شروع ہوگیا۔ اس لیے جواباً انھیں اکتوبر 1902ء کے مخزن میں "اُردو زبان پنجاب میں" کے عنوان سے ایک مضمون شائع کرنا پڑا جس کا آغاز انھوں نے اس جملے سے کیا۔ "آج کل بعض اخباروں اور رسالوں میں اہلِ پنجاب کی اُردو پر بڑی لے دے ہو رہی ہے . . . ادھر ایک صاحب "تنقید ہمدرد" جو اخلاقی جرأت کی کمی یا کسی نامعلوم مصلحت کے خیال سے اپنے نام کو اس نام کی نقاب میں پوشیدہ رکھنا چاہتے ہیں۔ ناظر و اقبال کے اشعار پر اعتراض کرتے ہوئے پنجابیوں کی ہنسی اُڑاتے ہیں"۔ اس مضمون میں اقبال نے شعری تراکیب اور محاورات کے سلسلے میں بہت شافی اور کافی جوابات دیئے ہیں۔ جن سے صاف ظاہر ہے کہ وہ ابتدا سے ایک محتاط فنکار رہے ہیں۔ انھیں نہ صرف اردو کی تذکیر و تانیث کی فکر رہتی تھی بلکہ اُردو فارسی شاعری کے وسیع مطالعہ اور اپنے ذوقِ موسیقی کی بدولت الفاظ کی صوتی قدر و قیمت کا بھی پورا احساس رہتا ہے۔ آہنگ صوت کا خاص التزام 'بانگِ درا' کی نظموں میں ملتا ہے 'بالِ جبریل اور ضرب کلیم کی نظمیں تک اس خصوصیت سے عاری نہیں' جہاں فکر کا پلہ بھاری ہوگیا ہے۔ اب ہم ان کے دورِ اوّل کی شاعری سے دو نظموں کا صوتی تجزیہ پیش کریں گے۔ جس سے ان کی اِس سطح پر مہارت کا اندازہ کیا جاسکے گا۔

ابتدائی دور کی یہ دو نظمیں . . . "ایک شام" (دریائے نیکر کے کنارے) اور "حسن" . . . اس وقت ہمارے پیشِ نظر ہیں۔

"ایک شام" سات اشعار پر مشتمل یہ نظم مثنوی کی ہئیت میں لکھی گئی ہے۔ یہاں قافیوں کی مسلسل جھنکار (جس کی ہئیتِ غزل حامل ہوتی ہے) کے بجائے صوتی آہنگ سے دریائے نیکر کے کنارے ایک شام کے سکوت کو گہرا کیا گیا ہے۔ شاعر نے یہ کام شعوری طور پر نہیں کیا ہے بلکہ یہ ایک ایسی کیفیت سے بر آمد ہوئی ہے جسے ہم مکمل 'اظہار' کہہ سکتے ہیں۔ اس نظم کا کلیدی لفظ "خاموش" ہے۔ جو اس نظم میں 6 بار آیا ہے۔ جن اصوات (تجزیہ صوتیوں) سے یہ مرکب ہے وہ ہیں (خ + ا + م + اُو + ش) یعنی دو مصوتے (ا اور اُو) اور تین مصمتے (خ، م اور ش)۔ ان میں /خ/ کی تکرار 8 بار، /ا/ کی 21 بار، /م/ کی 12 بار /اُو/ کی 22 بار اور /ش/ کی 16 بار ہوئی ہے۔ خاموشی کا منظر ہے جس کا احساس شاعر بصری اور سماعی دونوں طرح سے کرتا ہے۔ مفعول مفاعلن فعولن کی تفکر اور تامل سے لبریز بحر کا انتخاب کیا گیا ہے /ا/ اور /اُو/ کے علاوہ خاموشی کی گہرائی میں اضافہ کرنے والے دیگر

طویل مصوتے ای/ اَی/ اور/ اَے/ ہیں۔ جن کی مجموعی تعداد 32 ہے۔ خاموشی میں اش/ کی 16 ہُش ہُش کرتی آوازوں میں اس/ کی 7 سر سراتی اور سسکتی آوازیں بھی ملی ہوئی ہیں۔ ام/ کی غنائی کیفیت کے لیے 3 ان/ اور 9 انفیائے مصوتے بھی شامل ہیں۔ اِس صوتی نظام کو اس خاکے یا شکل میں پیش کیا جائے تو لفظ "خاموش" سے برآمد آوازوں کی یہ سیڑھیاں بنتی چلی جاتی ہیں۔

پوری نظم میں اقبال کی صوتیات کے نقطۂ نظر سے 'دخل در صوتیات' آواز ق/ کی ہے۔ اس مصرع کے اندر ع

قدرت ہے مراقبے میں گویا
(کُدرت ہے مُراکبے میں گویا)

ق/ نظم کے صوتی آہنگ سے لگا نہیں کھاتا۔ یہاں اگر اقبالؔ کے تلفظ سے کام لیا جائے تو ممکن ہے صوتی ثقالت اور وہ ماقبل کے مصرعے کے صوتی آہنگ سے میل کھا سکے۔

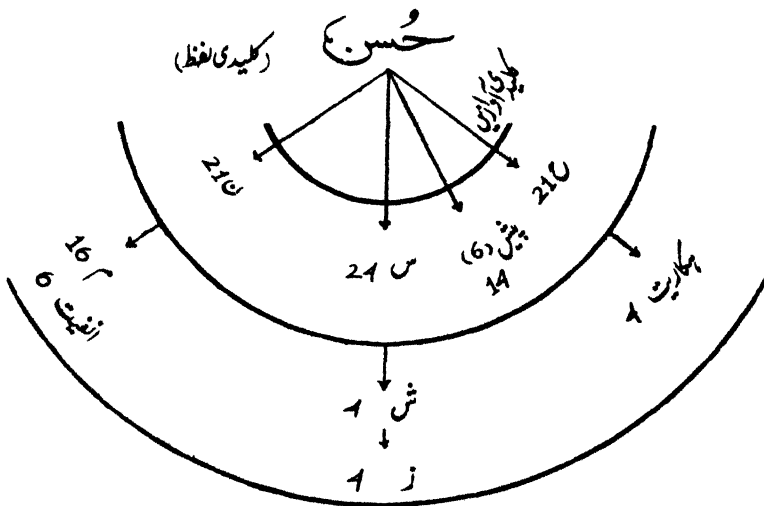
خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا — کُدرت ہے مُراکبے میں گویا

'قدرت' کے لفظ کو 'فطرت' سے بدلا جا سکتا ہے۔ لیکن 'مراقبے' کا کوئی ایسا بدل نہیں جو یہاں

مناسب مفہوم اور آہنگ کے ساتھ بٹھایا جا سکے۔

اقبال کی دوسری نظم جس کے حسنِ صوت کو ہم پیش کرنا چاہیں گے، 'بانگِ درا' کے دوسرے حصے ہی سے تعلق رکھتی ہے۔ اور وہ ہے "حقیقتِ حُسن" جو کہ 1906ء کے مخزن میں "حُسن اور زوال" کے عنوان سے شائع ہوئی تھی۔ اس کا بنیادی خیال گوئٹے کی ایک طویل نظم 'چار موسم' کے ایک بند سے لیا گیا ہے۔[1] لیکن اقبال نے اسے ایک کہانی کا روپ دے دیا ہے۔ اور اصوات کے ایسے تانے بانے بن دیے ہیں کہ خیال اور حسنِ صوت ایک ہو گئے ہیں۔ تجزیے کے بعد اس نظم کا کلیدی لفظ "حُسن" نکلا اور کلیدی آوازیں ح + اُ + س + ن۔ اس نظم میں /ح/ کی تعداد 21، /اُ/ - پیش /کی 14/ /س/ کی 24 اور /ن/ کی 21 ہے۔ نظم ہیئتِ مثنوی میں ہے اور اشعار کی کل تعداد 7 ہے بحر کے اوزان مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن ہیں مثمن ہونے کی وجہ سے اس میں 'ے' کی گنجائش زیادہ نہیں جو اس کے حزنیہ لہجے کے عین مطابق ہے۔ 'الف' کے التجائیہ ہاتھ، کلیدی صوت نہ ہوتے ہوئے بھی، حیرت انگیز طور پر 39 مرتبہ اُٹھے ہیں۔ /ن/ کی المیہ اور غنائی 16 آوازوں کو /م/ کی 16 بار کی تکرار کی تائید حاصل ہے۔ نقشے میں اس کو اس انداز سے دکھایا جا سکتا ہے۔

---

1 : ریاض الحسن : اقبال کی ایک نظم "حقیقتِ حسن" (اقبال ریویو، جنوری 1974ء)

پوری نظم کا لہجہ حزنیہ التجائیہ ہے۔ ہر چند الف اس نظم کی کلیدی صوت نہیں لیکن التجا کا ہاتھ بن کر وہ ہر شعر میں اُٹھا ہوا ہے۔ یہ ایک مسلسل کڑی کا حکم رکھتا ہے جس سے ح س ن جڑے ہوئے ہیں۔

مجموعی طور پر اقبال کے صوتی آہنگ کے سب سے اُونچے سُر یا تو انفی مصوتوں اور انفیت (Nasalization) سے مرتب ہوتے ہیں یا 6 صفیری آوازوں یعنی /خ/ /غ/ /س/ /ش/ /ز/ اور /ف/ سے۔ انفی مصوتوں اور انفیت کی کاری گری کا سب سے اچھا نمونہ بالِ جبریل کی یہ مشہور غزل ہے۔

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ دمن
مجھ کو پھر نغموں پہ اکسانے لگا مرغِ چمن
پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار
اُودے اودے نیلے نیلے، پیلے پیلے پیرہن
برگِ گل پر رکھ گئی شبنم کا موتی بادِ صبح
اور چمکاتی ہے اس موتی کو سورج کی کرن
حُسنِ بے پروا کو اپنی بے نقابی کے لیے
ہوں اگر شہروں سے بن پیارے، تو شہر اچھے کہ بن
اپنے مَن میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی
تو اگر مِرا نہیں بنتا نہ بن، اپنا تو بن
من کی دنیا؟ من کی دنیا سوز و مستی جذب و شوق
تن کی دنیا؟ تن کی دنیا سود و سودا مکر و فن
من کی دولت ہاتھ آتی ہے تو پھر جاتی نہیں
تن کی دولت چھاؤں ہے، آتا ہے دھن جاتا ہے دھن
من کی دنیا میں نہ پایا میں نے افرنگی کا راج
من کی دنیا میں نہ دیکھے میں نے شیخ و برہمن
پانی پانی کر گئی مجھ کو قلندر کی یہ بات
تو جُھکا جب غیر کے آگے نہ من تیرا نہ تن

غزل میں کلیدی لفظ ڈھونڈھنا مہمل ہے لیکن کلیدی اصوات تلاش کی جا سکتی ہیں۔ اِس غزل کی سب سے بڑی خصوصیت اس کی غنائیت جس کے تانے بانے ان /۔ام/ اور انفی مصوتوں کے ذریعے تیار کیے گئے ہیں۔ چوں کہ خود قافیہ ان /ا کی ردیف کا ہے۔ اس لیے غزل میں غنائیت اوّل تا ابد ایک شکل میں ملتی ہیں۔ جس کی مزید تائید متن غزل میں منتشر ان / ۔ام/ اور انفی مصوتوں سے کی گئی ہے۔ جن کی تعداد علی الترتیب 53، 23 اور 9 ہے۔ پوری غزل میں انفی مصمتوں اور مصوتوں کا ایک جال سا بنا ہوا ہے۔ جو فلسفی شاعر کی لے کو غمناک بنا دیتی ہے۔ غزل کی عام کیفیت اسی غمناکی کی ہے۔ حالاں کہ غزل کا آغاز ایک بہاریہ منظر سے ہوتا ہے۔

لیکن اقبال بنیادی طور پر صوتی آہنگ کا شاعر نہیں۔ لیکن چوں کہ ان کی شہادت پر ان پر شعر اپنی مکمل شکل میں اُترتا تھا اس لیے وہ اپنا جامۂ صوت ساتھ لاتا تھا۔ فکر و تخیل کی آویزش اور آمیزش سے ان کے یہاں نور و نغمہ کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ نور ان کی شاعرانہ بصیرت ہے اور نغمہ ان کا صوتی آہنگ۔

اقبال کے ترکیب بند

بندش رگوں کی بندشِ مضموں سے کم نہیں
شاعر ہوں، میرا جسم بھی ترکیب بند ہے

اسیر لکھنوی کا یہ شعر، 'جسمِ سخن' میں ترکیب بند کی ہیئت اور اہمیت پر دال ہے۔ اُردو شعریات کی متنازع فیہ صنف و ہیئت کی بحث میں ترکیب بند کا شمار اصنافِ سخن میں نہیں ہیئتِ سخن میں ہونا چاہیئے۔ یہ ایک طرف موضوعی ہیئتی اصناف مثلاً مثنوی اور قصیدے سے مختلف ہے تو دوسری طرف ہیئتی اصناف مثلاً غزل اور رباعی میں اس کا شمار ممکن نہیں۔ یہ مرثیہ، واسوخت اور شہر آشوب کی طرح موضوعی اصناف بھی نہیں۔ اس کی حیثیتِ عرفی محض ہیئت کی ہے اور اس لحاظ سے یہ ترجیع بند اور مستزاد کی صف میں آتا ہے۔ اس کی شناخت اس کے موضوع سے نہیں صرف ہیئت سے کی جاسکتی ہے۔ اردو میں بلاغت کی سب سے قدیم کتاب یعنی دیبی پرشاد سحر بدایونی کی معیار البلاغہ (1866ء) میں اس کی ہیئتی شناخت اس کے ہم زاد ترجیع بند کے تابع رکھ کر اس طرح دی گئی ہے۔

"اگر چند اشعار متفق الوزن والقوافی مثل قصیدے و غزل کے بعد ایک شعر متفق الوزن و مختلف القوافی لائیں۔ اس کو بند کہتے ہیں۔ اگر چند بند کے ہم وزن اسی طرح جمع کیے جائیں بشرطیکہ شعر مختلف القافیہ ہر بند میں ایک ہی واقع ہو اس کو ترجیع بند کہتے ہیں اور اگر اور اور شعر بعد ہر بند کے لائیں، اس کو ترکیب بند کہتے ہیں۔ ترکیب کی دو قسمیں ہیں ایک وہ کہ بند کی ہر بیت اجنبی کا قافیہ جداگانہ ہو کر ان کے اجتماع سے مثنوی بن جائے۔ دوسرے وہ کہ سب اشعار سر بند ایک قافیہ کے ہوں۔ ایسے کہ اُن کے اجتماع سے قصیدہ یا غزل

کی صورت ظاہر ہو اور ہر بند کم پانچ بیت سے اور زیادہ گیارہ بیت سے نہ ہو۔"
دیبی پرشاد سحر کی معیار البلاغت سے اس طویل اقتباس کی ضرورت اس لیے محسوس ہوئی کہ اردو لغت نگاروں اور ماہرین شعریات نے اس ہیئت کے بارے میں جو کچھ بھی قلم فرسائی کی ہے اس میں مذکورہ بالا تعریف کی تمام تر وضاحت اور اشکال برقرار رہے ہیں۔
سحر نے 'ترکیب بند مسدس' یا 'ترکیب بند نما مدس' قسم کی اصطلاحوں کے ذریعے ترکیب بند اور مسدس کو خلط مبحث نہیں کیا ہے۔ لیکن امیر کے ذیل کے اشعار کو "ترکیب بند" کا نام دے کر تعریف اور مثال کے اندر غتر بود ضرور کر دیا ہے۔

جب تک روزِ عید مسرت فزا رہے	جب تک کہ کعبہ قبلۂ اہل صفا رہے
جب تک کہ قبلہ مرجعِ خلق خدا رہے	مسجود جب تلک حرم کبریا رہے
قرباں ہو تجھ پہ عید سعادت فدا رہے	بالائے فرق سایۂ بالِ ہما رہے
مسجودِ اہلِ شرع ہو جب تک خدا کا گھر	جب تک نمازیوں کے جھکیں سجدوں میں سر
جب تک معتکف رہیں محراب میں بشر	جب تک وظیفہ خواں رہیں زہاد ہر سحر
یارب صفِ امام کا تو پیشوا رہے	آفاق مقتدی رہے تو مقتدا رہے

سودا کی کلیات میں بھی اس قسم کے عنوانات ملتے ہیں۔ مرثیہ 'مسدس' ترکیب بند' جس کے بندوں میں قوافی کی ترتیب حسبِ ذیل ہے۔

ــــــــــ الف	ــــــــــ الف
ــــــــــ الف	ــــــــــ الف
ــــــــــ ب	
ــــــــــ ب	
ــــــــــ ج	ــــــــــ ج
ــــــــــ ج	ــــــــــ ج
ــــــــــ د	
ــــــــــ د	

یہ پہلی مثال سے ہیئتی ترکیب میں اس اعتبار سے مختلف ہے کہ اس میں (ب) اور (د) کے بجائے بھی الف سے قافیہ کو قائم رکھا گیا ہے۔ سودا کے ایک مرثیہ کا عنوان ہے۔
"مرثیہ مخمس ترکیب بند" غالباً اساتذہ' اردو کے کلیات میں اس قسم کی مثالوں کے پیشِ نظر ہی شمیم احمد اپنی فاضلانہ تصنیف "اصنافِ سخن اور شعری ہیئتیں" میں ترکیب بند کی یہ تعریف

کرنے کے بعد کہ :۔

"اس ہیئت کا نظام قافیہ و مصرع غزل کی ہیئت کے مطابق ہوتا ہے شروع کے چند اشعار غزل ہی کی طرح ہوتے ہیں، جن کی کم سے کم تعداد پانچ اور زیادہ سے زیادہ گیارہ بتائی جاتی ہے۔ ان اشعار کے بعد ایک شعر جو اسی بحر میں ہوتا ہے۔ کسی دوسرے قافیہ میں لایا جاتا ہے۔ اس طرح اس ہیئت میں یہ ایک بند تشکیل ہوا۔ اسی اصول پر باقی تمام بند تعمیر کیے جاتے ہیں۔ بندوں کی کوئی تعداد مقرر نہیں۔"

وہ رقم طراز ہیں :

"یہ ترکیب بند کی عام شکل ہے۔ مسمط کی بعض شکلوں مثلاً مسدس، مثمن، معشر وغیرہ میں بھی ترکیب بند کی گنجائش ہوتی ہے . . . قطعے میں بھی ترکیب بند کی صورت پیدا کی جا سکتی ہے۔"

میرا خیال ہے کہ ترکیب بند کو اس کی بنیادی ہیئت سے ہٹا کر مسمط کی شکلوں کے ساتھ ملا دینا۔ ہمارے شعرا کے اظہار کے لیے نئے پیمانے فراہم کرتا ہے۔ لیکن ماہرینِ بلاغت کے لیے دردِ سر بن جاتا ہے۔ اس لیے قبل اس کے کہ میں اقبال کے ترکیب بندوں سے بحث کروں میرے ذہن میں ترکیب بند کی شناخت کے جو معیار ہیں ان کی وضاحت ضروری سمجھتا ہوں۔

1 :۔ ہیئت کے اعتبار سے ترکیب بند غزل کے مماثل ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ ترکیب بند چند غزلوں کا مجموعہ ہوتا ہے۔ جنھیں ایک مختلف القوافی شعر سے ایک رشتے میں پرو دیا جاتا ہے۔

2 :۔ جب کہ غزل بنیادی طور پر منتشر الخیالی کی ہیئت ہے۔ جس کا ہر شعر اپنی جگہ خیال و فکر کی اکائی ہوتا ہے، ترکیب بند کے اشعار اور مختلف بندوں میں نظم کا سا تسلسل پایا جانا ضروری ہے۔

3 :۔ ترکیب بند میں شروع تا آخر قوافی کی تبدیلی کے باوجود غزل کی طرح ایک وزن کا ہونا ضروری ہے۔ متفق الوزن یہ صورت اس ہیئت کو غزل کی تمام تر رعنائی، تاثیر اور داخلیت عطا کرتی ہے۔ جسے مجموعی طور پر 'تغزل' یا 'غزلیت' کہا جا سکتا ہے۔

4 : جس طرح غزل کے لیے کم سے کم 5 اشعار کی بندش لگائی گئی ہے۔ ترکیب بند کے مختلف بندوں میں اشعار کی تعداد کے لیے یہی قیمت علمائے بلاغت نے لگائی تھی۔ اس کی ہیئت کے بارے میں بحث کرتے وقت اگر یہ بات ملحوظ رکھی جائے تو مسدس نما ترکیب بند یا مخمس نما ترکیب کے غلط مبحث سے محفوظ رہا جاسکتا ہے۔

5 : اسی طرح ترکیب بند کے نام بندوں میں اشعار کی تعداد کے یکساں ہونے کی شرط کو تسلیم کر لیا جائے تو اقبال کی فاطمہ بن عبداللہ جیسی اکثر مختصر نظمیں اس کی فہرست سے خارج کی جاسکتی ہیں

6 : ایک اور شعری ہیئت جس سے ترکیب بند گہری مماثلث رکھتا ہے۔ بلکہ توام ہے ترجیع بند ہے جس کی ہیئت ترکیب بند سے صرف اس قدر مختلف ہے کہ اس میں ایک معین بیت کو ہر بند کے بعد لاتے ہیں۔ جب کہ ترکیب بند میں اظہار کی زیادہ آزادی رہتی ہے اور اسے یہ زحمت نہیں کرنی پڑتی کہ ٹیپ کے شعر کو معنوی اعتبار سے وہ ہر بند سے اس طرح ہم آہنگ کرے کہ وہ اس کا جزو معلوم ہو۔

7 : شاعر کا قافیہ غزل میں بھی تنگ ہوتا ہے اور ترکیب بند میں بھی۔ اگر ردیف کی جھانجھیں قافیہ کے پاؤں میں ڈال دی جائے تو سیلِ تخلیق کو اور زیادہ دشوار گذار گھاٹیوں سے گذرنا پڑتا ہے لیکن جب تخلیقی کامرانی حاصل ہو جاتی ہے تو وار بھی بھرپور پڑتا ہے۔

اقبال نے اردو میں کم و بیش دو درجن چھوٹے بڑے ترکیب بند تصنیف کیے ہیں۔ ان میں سے وہ ترکیب بند بھی ہیں جو اس ہیئت سخن کی کلاسیکی تعریف پر پورے اُترتے ہیں۔ یعنی ہر بند غزل کے انداز میں ہم قافیہ مصرعوں سے شروع ہوتا ہے۔ بندوں میں اشعار کی تعداد یکساں ملتی ہے۔ اور ایک بند دوسرے بند کے درمیان ایک غیر مکرر متفق الوزن اور مختلف القوافی شعر کی گرہ ہوتی ہے۔ تاریخی تسلسل میں یہ مکمل ترکیب بند حسب ذیل ہیں۔

(1) تصویر درد
(2) طلوعِ اسلام
(بانگِ درا)

(3) مسجد قرطبہ
(4) ذوق شوق
(بالِ جبرئیل)

(5) ابلیس کی مجلسِ شوریٰ } ارمغانِ حجاز
(6) مسعود مرحوم

معاً آپ کے ذہن میں خیال آئے گا کہ 'شمع و شاعر' 'خضرِ راہ' 'طلوعِ اسلام' جیسی طویل نظمیں اس فہرست میں شامل کیوں نہیں کی گئیں۔ میرا جواب یہ ہوگا کہ انھیں نامکمل ترکیب بند کی فہرست میں رکھنا ہوگا۔ مثلاً شمع و شاعر کے مختلف بند نہ تو ہم قافیہ مصرعوں سے شروع ہوتے ہیں اور نہ ان میں اشعار کی تعداد یکساں ہے۔ پہلے بند میں ٹیپ کے شعر کے علاوہ کل چار شعر ہیں جب کہ بعد کے بندوں میں علی الترتیب اشعار کی تعداد 10۔ 5۔ 7۔ 7۔ 7۔ 5۔ 8۔ 6۔ 8 اور 8 ہے غالباً اسی وجہ سے تصویرِ درد کا سا ترشا ہوا ہیئتی حسن اس نظم میں نہیں ملتا۔

یہی خامی 'خضرِ راہ' میں پائی جاتی ہے۔ بندوں کا آغاز مطلعوں سے نہیں ہوتا۔ مختلف بندوں میں 6۔ 7۔ 7۔ 7۔ 5۔ 10۔ 7۔ 6۔ 8۔ 6 کی مختلف تعدادِ شعر اس بات کی جانب اشارہ ہے کہ کبھی کبھی شاعر کا قافیہ تنگ بھی ہوتا ہے اور بند کے اشعار کی تعداد کو یکساں سطح پر نہیں پہنچا پاتا۔ مثلاً پانچویں بند کے قوافی جاں ' جہاں ' جاوداں۔ گراں اور رازداں ہیں۔ قوافی اور بھی ہیں لیکن شاعر نے "پیدا کرے" کی ردیف کا التزام جو رکھا ہے۔ اس کی چولیں وہ بیشتر قوافی سے نہیں بٹھا سکا۔ اس لیے اس بند کو جلدی سے بند کر دیتا ہے۔ اس کے برعکس پانچواں بند جو "سلطنت" سے متعلق ہے۔ اس میں جادوگری۔ ساحری۔ دلبری۔ سامری۔ آزادی۔ کافرتری۔ قیصری نیلم پری خواب آوری۔ زرگری کے اسمی اور غیر اسمی قوافی میں وہ اظہار کی مکمل توانائی اور رعنائی کا کرشمہ دکھاتا ہے۔

خضرِ راہ میں تعدادِ اشعار کی غیر یکسانی اور بندوں کے آغاز میں مطلعوں کی کمی کا ازالہ کسی حد تک اس ڈرامائی کیفیت سے ہو جاتا ہے جو خضر اور شاعر کے سوال و جواب کی شکل میں مختلف بندوں کے عنوانات بن کر سامنے آتے ہیں۔ ساحلِ دریا پر جب شاعر کی خضر سے ملاقات ہوتی ہے تو اس کے گوشۂ دل' میں چھپا ہوا جہانِ اضطراب پانچ سوالوں کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

1 :۔ چھوڑ کر آبادیاں رہتا ہے تو صحرا نورد۔
2 :۔ زندگی کا راز کیا ہے۔
3 :۔ سلطنت کیا چیز ہے۔

4 : اور یہ سرمایہ و محنت میں ہے کیسا خروش۔

5 : بیچتا ہے ہاشمی ناموسِ دینِ مصطفٰےؐ! خاک و خون میں مل رہا ہے ترکمانِ سخت کوش

انھیں پانچ عنوانات کے تحت خضر کے سوالات مرتب کیے گئے ہیں۔ اس ڈرامائی ترکیب میں ہم تھوڑی دیر کے لیے ذہن سے ترکیب بند کی ہیئت کو محو کر دیتے ہیں اور ایک جدید انداز کی نظم سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔

اقبال نے اس ڈرامائی تکنیک کو ایک بار پھر "ابلیس کی مجلسِ شوریٰ" میں استعمال کیا ہے۔ ابلیس کی مجلسِ شوریٰ میں ترکیب یہ کی گئی ہے کہ غیر مکرر شعر کو حذف کر کے ابلیس اور اس کے پانچ مشیروں کے عنوانات قائم کر دیے گئے ہیں۔ اس کی ترکیب میں ہر بند کے شروع میں مطلعوں کا التزام توڑ رکھا گیا ہے۔ حتیٰ کہ اگر بند (جیسا کہ تیسرا بند ہے) اگر دو آوازوں میں تقسیم ہے تو پہلی آواز اس بند کا مطلع قائم کرتی ہے اور دوسری آواز میں بند کے باقی اشعار کہے گئے ہیں۔

دوسرا مشیر

خیر ہے سلطانیٔ جمہور کا غوغا کہ شر

تو جہاں کے تازہ فتنوں سے نہیں ہے با خبر

پہلا مشیر

ہوں، مگر میری جہاں بینی بتاتی ہے مجھے

جو ملوکیت کا اک پردہ ہو کیا اس سے خطر ... الخ

چوتھے بند میں جہاں تین آوازوں سے کام لیا گیا ہے۔ (تیسرا مشیر۔ چوتھا مشیر اور پھر تیسرا مشیر) تین حصوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔

اس ترکیب بند میں ڈرامائی تاثر اور کرداروں کے حفظِ مراتب کو قائم رکھنے کے لیے ضروری تھا کہ بندوں میں یکساں اشعار کی قید کو اُڑا دیا جائے۔ چنانچہ اس کے بندوں میں اشعار کی تعداد علی الترتیب اس طرح ہے۔ 6 - 7 - 6 - 7 - 10 - 9۔ غیر قافیہ شعر کا استعمال صرف آخری بند کے خاتمہ پر کیا ہے جو ابلیس کی آواز میں ہے اور ہر لحاظ سے نظم کا بحران ہے۔

جانتا ہے جس پہ روشن باطنِ ایام ہے

مزدکیت فتنۂ فردا نہیں اسلام ہے

نوک پلک سے درست اقبال کے ترکیب بند صرف پانچ ہیں۔ 'تصویرِ درد' 'طلوعِ اسلام'

مسجدِ قرطبہ، ذوق و شوق اور مسعود مرحوم۔ ان میں پہلے چار بھرپور طوالت کے مالک ہیں۔ جبکہ مسعود مرحوم، ایک دوست کی مرگِ ناگہانی پر ایک آہِ نیم کشیدہ کی حقیقت رکھتا ہے، جس کے غیر مکرر شعر تمام کے تمام فارسی کے ہیں۔

تصویرِ درد کا تعلق اقبال کی ابتدائی دور کی شاعری سے ہے اور طلوعِ اسلام بانگِ درا کی آخری نظم کے طور پر مصطفےٰ کمال کی قیادت میں ترکوں کی فتح کا شادیانۂ کامرانی ہے۔ اس انداز کا تیسرا ترکیب بند ذوق و شوق ہے۔ جسے ایک کم اور کج فہم ناقدِ اقبال نے عشقِ الٰہی سے منسوب کیا ہے۔ لیکن جو حقیقت میں عشقِ محمدی کی گہری واردات کا نقش ہے۔ تینوں میں غزل کی داخلیت کا رنگ ملتا ہے۔ تصویرِ درد، وطنیت کے گہرے جذبہ کی پیداوار ہے۔ لیکن اظہارِ بیان میں غزلوں کا ایک تسلسل ہے جو ہیئت کے اشعار کے ذریعے ایک لڑی میں پرو دیا گیا ہے۔ اسے ہم وطن پرستی کی ایک طویل غزل کہہ سکتے ہیں۔ ہر بات تغزل کے انداز میں کہی گئی ہے۔

کیا آغاز :-

نہیں منت کشِ تابِ شنیدن داستاں میری
خموشی گفتگو ہے، بے زبانی ہے زباں میری
یہ دستورِ زباں بندی ہے کیسا تیری محفل میں
یہاں تو بات کرنے کو ترستی ہے زباں میری
اُٹھائے کچھ ورق لالے نے، کچھ نرگس نے کچھ گُل نے
چمن میں ہر طرف بکھری ہوئی ہے داستاں میری
اڑا لی قمریوں نے، طوطیوں نے، عندلیبوں نے
چمن والوں نے مل کر لوٹ لی طرزِ فغاں میری

کیا وسط :-

تجھے کیا دیدۂ گریاں وطن کی نوحہ خوانی میں
عبادت چشمِ شاعر کی ہے ہردم باوضو رہنا

یا خاتمہ :-

اُجاڑا ہے تمیزِ ملت و آئیں نے قوموں کو
مرے اہلِ وطن کے دل میں کچھ فکرِ وطن بھی ہے
سکوت آموز طولِ داستانِ درد ہے ورنہ
زباں بھی ہے ہمارے منہ میں اور تابِ سخن بھی ہے

اقبال نے ترکیب بند کا یہی لہجہ اور سانچہ 'طلوع اسلام' میں قائم رکھا ہے جس کی تحریک ایک خارجی واقعہ سے ہوتی ہے۔ یعنی مصطفےٰ کمال کی قیادت میں اتحادیوں کے خلاف ترکوں کی کامرانی جسے اقبال نے 'طلوع اسلام' میں تبدیل کر دیا ہے۔ فکری اعتبار سے یہ ترکیب بند 'تصویرِ درد' سے کہیں زیادہ بلند ہے۔ وطن اور وطنیت اقبال کے فکر و فن کی چلتی پھرتی چھاؤں تھی۔ ان کے قلب و نظر کے عمیق ترین سائے 'طلوع اسلام' میں نظر آتے ہیں۔ جس کا آغاز کس قدر شاندار ہے۔

دلیلِ صبحِ روشن ہے ستاروں کی تنک تابی
اُفق سے آفتاب ابھرا گیا دورِ گراں خوابی
مسلماں کو مسلماں کر دیا طوفانِ مغرب نے
تلاطم ہائے دریا ہی سے ہے گوہر کی سیرابی

اسی نظم میں وہ معرکۃ الآرا بند ہیں جہاں فکر و نظر مل کر پیمبری کی آواز بن جاتے ہیں۔

خدائے لم یزل کا دستِ قدرت تو زباں تو ہے
یقیں پیدا کر اے غافل کہ مغلوبِ گماں تو ہے
پرے ہے چرخِ نیلی فام سے منزل مسلماں کی
ستارے جس کی گردِ راہ ہوں وہ کارواں تو ہے

سبق پھر پڑھ صداقت کا، عدالت کا، شجاعت کا
لیا جائے گا تجھ سے کام دنیا کی امامت کا

اِسی نظم میں اقبال نے اُردو میں پہلی بار 'خودی' کی اصطلاح استعمال کی ہے۔

تو رازِ کن فکاں ہے اپنی آنکھوں پر عیاں ہو جا
خودی کا رازداں ہو جا خدا کا ترجماں ہو جا

پوری نظم ایک آتش فشاں کی سی کیفیت رکھتی ہے۔ لیکن جذبات کا لاوا کبھی بھی ترکیب بند کی حدود یا قیود کو توڑ کر نہیں بہہ نکلتا۔

ترکیب بند میں اقبال کی شاعری کا اس سے بہتر نقش صرف مسجد قرطبہ میں ملتا ہے۔ جو فکر کی اعلاترین سطح کی تخلیق ہے۔ تصورِ زماں کا فلسفیانہ مسئلہ جو اقبال کے ذہن کو عرصے سے زیر و زبر کیے ہوئے تھا اور جسے وہ "حرفِ پیچاپیچ" کی منطق سے حل نہ کر سکے۔ مسجد قرطبہ کے نقش کو دیکھ کر یک لخت منکشف ہو جاتا ہے۔ سلسلۂ روز و شب جو اصل حیات و ممات ہے اور جو برگساں کی آواز بن کر پہلے پہل یہ تاثر چھوڑتا ہے:

کارِ جہاں بے ثبات کارِ جہاں بے ثبات

اور اس کے بعد اس "رنگِ ثبات" میں گریز کرتا ہے۔

ہے مگر اس نقش میں رنگِ ثباتِ دوام
جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام

اس طرح زبان کے تند و تیز سیل سے بھی بڑے سیلِ خودی کا اثبات و اعتبار قائم ہو جاتا ہے۔ مسجدِ قرطبہ کو دیکھ کر یہ گماں بھی نہیں گذرتا کہ ترکیب بند کی ہیئت میں جو عشقیہ یا بیانیہ شاعری کے لئے مختص رہی ہے، اس قسم کے لازوال فکری نقش کی بھی تخلیق کی جا سکتی ہے۔

اس کے تمام بندوں میں شعری ڈکشن ملتی ہے۔ نوک پلک کی درستی اور فکر و تخیل کا ایک ایسا امتزاج کہ ہر شعر دوسرے شعر سے اور ہر بند دوسرے بند سے معنیاتی لحاظ سے پیوست ہوتا چلا جاتا ہے۔ حتیٰ کہ شعر غیر قافیہ جو رابطہ کا حکم رکھتا ہے اور جو غیر مشاق ہاتھوں میں اکثر بے تعلق سا نظر آتا ہے۔ ختم ہونے والے بند کا تسلی بخش تتمہ اور آنے والے بند کا با معنی پیش خیمہ بن جاتا ہے۔ اس سلسلے میں اقبال سے صرف ایک جگہ چوک ہوئی ہے اور وہ نظم کے آخری شعر میں جہاں روحِ امم کی بات کو کشمکش انقلاب اور اپنے عمل کا حساب کرنے والی قوم کو 'دستِ قضا' میں صورت شمشیر بتانے کے بعد وہ یک لخت اس غیر قافیہ شعر پر نظم کا اختتام کرتے ہیں۔

نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

"خونِ جگر" کے موضوع اور ترکیب کا تعلق دراصل تیسرے بند سے ہے۔ جہاں وہ اس موضوع پر آخری حرف لکھ چکے ہیں۔

رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف وصوت
معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود
قطرۂ خونِ جگر دل کو بناتا ہے سِل
خونِ جگر سے صدا سوز و سرور و سرود

نظم کا آخری بند جہاں "آبِ روانِ کبیر" کے کنارے شاعر کسی اور زمانے کا خواب دیکھ رہا ہے اور پردۂ تقدیر کے عالم نو کی سحر کو بے حجاب پا رہا ہے یکایک ختم ہوتا ہے 'خونِ جگر' کی تکرار پر۔ صاف ظاہر ہے کہ یہاں یہ بے موقع شعر ہے۔ جس کے ذریعے ایک پیغمبرانہ بشارت کا بند لپیٹ دیا گیا ہے۔

اقبال کا سب سے زیادہ داخلی کیفیات کا حامل ترکیب بند" ذوق و شوق" ہے جو اتفاق سے ان کے اپنی نظر میں سب سے محبوب نظم تھی۔ یہ ہر لحاظ سے ترکیب بند کے تقاضوں کو پورا کرتی ہے۔ ہر بند مطلع سے شروع ہوتا ہے۔ ہر بند میں اشعار کی تعداد یکساں ہے یعنی پانچ۔ اور اس کا ہر غیر قافیہ شعر بندوں کے درمیان رابطہ کا حکم رکھتا ہے۔ اقبال نے جیسا کہ سرِ نظم نوٹ میں لکھا ہے۔ اس کے اکثر اشعار سفرِ فلسطین کی یاد ہیں جہاں وہ دوسری راؤنڈ ٹیبل کانفرنس سے واپسی پر گئے تھے۔ "ریگِ نواحِ کاظمہ" اور" کوہِ اضم" کے قریب پہنچ کر بھی وہ دیارِ حبیب نہ پہنچ سکے۔ اور اپنی دیرینہ خواہش پوری نہ کر سکے۔ اس فصل و فراق اور دوری و مہجوری نے اس نظم کو جنم دیا ہے جسے ایک کم اور کج ناقد نے عشقِ الٰہی سے تعبیر کرنے کی کوشش کی ہے۔ غیر بیانیہ ہونے کی وجہ سے اس میں غزل کی داخلیت اور عشقیہ شاعری کی غیر موضوعیت ملتی ہے یہی وجہ ہے کہ مفتعلن۔ مفاعلن۔ مفتعلن۔ مفاعلن کی ٹھٹھکتی اور گرتی پڑتی بحر میں بھی شاعر 'فراقِ محبوب' کا اس قدر گہرا نقش تخلیق کر سکا ہے۔ اس نظم کی وارداتِ قلبیہ اور اس کی گہرائی کا اندازہ وہی لوگ لگا سکتے ہیں جو اقبال کے عشقِ رسول کی تڑپ سے واقف ہیں۔ اور ان کی شاعری کے اس محرکِ عظیم کا سررشتہ اسرارِ خودی تا بالِ جبریل دیکھ سکتے ہیں۔

اس نظم میں اقبال نے مکمل طور پر ترکیب بند کی ہئیت پر تخلیقی فتح حاصل کی ہے۔ جب کہ ان کے دوسرے ترکیب بندوں میں کہیں نہ کہیں گرفت کی جا سکتی ہے۔ ذوق و شوق میں موضوع اور ہئیت ہم دگر ہو کر ایک حسین اور مکمل تخلیقی نقش میں تبدیل ہو گئے ہیں۔

تکملہ کے نقطۂ نظر سے اقبال کا آخری مختصر ترین ترکیب بند "مسعود مرحوم" ہے جو ایک شاعر کا اپنے عزیز دوست کو اس کے انتقال پر بے ساختہ خراجِ عقیدت ہے۔

رہی نہ آہ زمانے کے ہاتھ سے باقی
وہ یادگارِ کمالات احمد و محمود
زوالِ علم و ہنر مرگِ ناگہاں اس کی
وہ کارواں کا متاعِ گراں بہا مسعود

یہ چھ چھ اشعار کے تین مختصر بندوں پر مشتمل ہے اور غیر قافیہ مصرعِ ربط ہر صورت میں اسی کا شعر ہے۔ اقبال کے تخلیقی عمل کی یہ خاص بات رہی ہے کہ جب وہ شدتِ جذبات ، بلندیوں پر جا پہنچتے ہیں۔ تو آمد کا رُخ فارسی کی جانب ہو جاتا ہے۔ انھوں نے عجزِ اُردو کا اسی لیے اکثر تذکرہ کیا ہے۔ شمع و شاعر میں پہلا بند مکمل طور پر فارسی کا ہے۔ طلوع اسلام کا آخری بند تمام تر فارسی میں ہے۔

اقبال کے زیرِ بحث ترکیب بندوں میں 'تصویرِ درد' اور 'طلوعِ اسلام' ہزج مثمن سالم ہیں۔ (مفاعیلن۔ مفاعیلن۔ مفاعیلن۔ مفاعیلن) 'شمع و شاعر اور 'خضرِ راہ'' ابلیس کی مجلسِ شوریٰ' رمل مثمن محذوف میں (فاعلاتن۔ فاعلاتن۔ فاعلاتن۔ فاعلن) مسجدِ قرطبہ اور ذوق و شوق اجز مثمن مسطوی مخبون (مفتعلن۔ مفاعلن۔ مفتعلن۔ مفاعلن) میں اور "مسعود مرحوم" مجتث مثمن مخبون۔ محذوف (مفاعلن۔ فعلاتن۔ مفاعلن۔ فعلن) میں لکھی گئی ہیں اور ان کا یہ تنوع مختلف ترکیب بندوں کی کیفیت اور خصوصیت کے مطابق ہے۔ ہزج مثمن سالم رواں دواں ہے۔ رمل مثمن محذوف فکری ہے۔ اجز مثمن عربی میں بہت کم اور فارسی و اردو میں مقبول ہے۔ یہ رُک رُک کر چلتی ہے۔ اس لیے اس کے ارکان کا ٹھہراؤ کانوں کو اچھا معلوم ہوتا ہے۔ اس میں دوسرے قوافی کا استعمال عام ہے۔

ع [illegible] کو بنا آتا ہے دل

[illegible]

نظر انداز کیا ہے۔ جو ترکیب بند سے صرف مشابہت رکھتی ہیں۔ محض اس کی ایک آدھ شرط کو پورا کرتی ہیں۔ اس ضمن میں دلچسپی رکھنے والوں کے لیے حسب ذیل نظمیں قابلِ ذکر ہیں۔

بانگ درا :۔ پرندے کی فریاد۔ عشق اور موت، جگنو۔ التجائے مسافر۔ عاشقِ ہرجائی۔ ستارہ۔ بزمِ انجم۔ سیرِ فلک۔ شاعر۔ فاطمہ بنتِ عبداللہ۔ پھولوں کی شہزادی۔ اور شیکسپیئر

بالِ جبریل :۔ عبدالرحمٰن اول کا بویا ہوا کھجور کا پہلا درخت، طارق کی دُعا

ضربِ کلیم :۔ جاوید سے۔ شعاعِ اُمید۔

ان تمام نظموں میں اقبال نے ترکیب بند کی ہیئت میں ضرورت شعری کے مطابق ہی ترمیمات کی ہیں۔ مثلاً فاطمہ بنت عبداللہ میں بندوں کے اشعار یکساں نہیں۔ 'عاشق ہرجائی' کے بندوں میں مطلع نادارد ہے۔ جگنو میں باقی تمام شرائط کا التزام کیا گیا ہے۔ لیکن بندوں کے اشعار کی تعداد یکساں نہیں۔ "جاوید سے" میں دوسرے اور تیسرے بند میں مطلع ندارد ہے۔ باقی تمام شرائط پوری کی گئی ہیں۔ شعاعِ امید میں نہ صرف غیر قافیہ شعر غائب ہیں۔ بندوں میں اشعار کی تعداد بھی یکساں نہیں۔ اسی لیے میں ان تمام کو 'نظم' شمار کرتا ہوں۔ جس کی اُردو شعریات میں علاحدہ تعریف ہے اور جو جدید شاعری کے تقاضوں کے تحت وجود میں آتی ہے۔ اقبال نے دیگر جدید شعرا کی طرح، نظم کی تشکیل کے لیے خاصے تجربات کیے ہیں۔ ہر چند ان کا ایمان تھا۔

"نظم کے اصناف کی تقسیم جو قدیم سے ہے، بہتر رہے گی اور انسانی جذبات ماحول کے تابع رہیں گے۔" (خط ڈاکٹر لمعہ اپریل۔ 1934ء)

کلامِ غالب میں
قافیے اور ردیف کا آہنگ

اس مختصر سے مقالے کا مقصد اُردو کلام غالب کے قافیوں اور ردیفوں کے صوتی آہنگ کا مطالعہ پیش کرنا ہے۔ اس سلسلے میں جس مواد کا تجزیہ پیش کیا گیا ہے وہ متداول دیوانِ غالب کی معروف اور منتخب غزلیں ہیں۔ صوتیاتی نقطۂ نظر سے صنفِ غزل کا مطالعہ یوں بھی ایک اہم موضوع ہے۔ لیکن اس صنفِ مختصر میں قواعد، روزمرّہ اور صوتی نقطۂ نظر سے سب سے اہم اور نازک مقام قافیے اور ردیف کا نقطۂ اتصال ہے۔ قافیے اور ردیف کی چولیں بٹھانے میں بعض اوقات اچھے اچھوں کی ٹھیک نکل جاتی ہے۔ ہر ردیف ہر قافیے سے تال میل نہیں رکھتی۔ اس لیے یہاں شاعر کا ذہن ردّ و قبول کی سخت آزمائش سے گزرتا پڑتا ہے۔ قافیے میں تنوع کی گنجائش ملتی ہے۔ لیکن ردیف کی مقررہ شکل کی تکرار ضروری ہے۔ یہ ردیف ایک لفظ بھی ہو سکتی ہے اور بڑھ کر ایک فقرہ بھی۔ ردیف جس قدر طویل ہوگی قافیہ سے اس کا ہم آہنگ کرنا اسی قدر مشکل ہوگا۔

قافیے کا تاحال مطالعہ 'حرف' کے تصور کے تحت ہوتا آیا ہے۔ چنانچہ قافیے کو چند حروفِ معیّنہ کا مجموعہ تسلیم کیا گیا ہے۔ ان حروف کی تعداد نو بتائی جاتی ہے۔ یعنی 'حرفِ روی'، جو قافیے کا اصل اور اساس ہوتا ہے۔ اس سے پیشتر چار حرف آسکتے ہیں اور چار بعد کو صوتیاتی نقطۂ نظر حرف کا یہ تصور باطل قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس لیے قافیے کے اجزائے ترکیبی کی نئی تعبیر ضروری ہو جاتی ہے۔ قافیے کا اس نقطۂ نظر سے بھی مطالعہ ضروری ہے۔ لیکن پیشِ نظر تجزیے میں بحث کو محدود رکھا گیا ہے۔ صرف اس صوتی گرہ تک جو شاعر قافیے اور ردیف میں لگاتا ہے۔

اس مطالعہ کا طریق کار قیاسی نہیں بلکہ مشاہداتی ہے۔ یعنی جس مختصر مواد کا تذکرہ کیا گیا ہے اس کے تمام قافیوں اور ردیفوں کے اعداد و شمار تیار کیے گئے ہیں۔ ان اعداد و شمار سے بعض [illegible] نتائج برآمد ہوتے ہیں۔ جن سے غالب کے صوتی آہنگ کے طریق کار پر روشنی [illegible] ہے [illegible]

بنیادی طور پر صوتی آہنگ کا شاعر نہیں، لیکن چند مقامات سے قطع نظر وہ اس سے بے بہرہ بھی نہیں۔ ان کی شاعرانہ توجہ کا مرکز صوتی آہنگ سے زیادہ ندرتِ الفاظ اور معنی آفرینی ہے۔ صوتی آہنگ اُن کے یہاں شعوری طور پر نہیں آئی۔ آمد کی رو میں برآمد ہوتا ہے اور غزلوں کے مزاج اور کیفیت کے مطابق ہوتا ہے۔ وہ ردیف کی موسیقیت سے بھی واقف ہیں۔ حالانکہ ان کے دیوان میں ردیف دار غزلیں صرف گنتی کی ہیں۔ لیکن ردیف کی تکرار اور پابندی سے غزل میں جو شدتِ تاثر اور موسیقیت پیدا ہوتی ہے۔ اس سے وہ بھرپور کام لیتے ہیں۔ گو طویل ردیف کا سنبھالنا ہر غزل گو کے بس کی بات نہیں۔ اس لیے غالب عموماً مختصر ردیفوں سے کام لیتے ہیں جو عموماً ایک یا دو لفظی ہوتی ہیں جیسے کیا ہے۔ ہے۔ کا۔ آئی۔ کے لیے۔

اس سلسلے میں صوتیاتی تجزیے سے حسب ذیل نتائج برآمد ہوتے ہیں۔

1 :۔ غالب اس زمرے سے واقف ہیں کہ (مصوّتے) Vowels قافیوں کے اختتام پر آئیں تو صوتی گرہ زیادہ کامیابی کے ساتھ لگائی جا سکتی ہے۔ بمقابلہ اس کے کہ یہ ردیف کا پہلا جزو ہوں۔

2 :۔ ان کے کلام میں مصوتوں پر ختم ہونے والے قافیوں کی تعداد 48 ہے اور مصوتوں سے شروع ہونے والی ردیفوں کی کل تعداد 7 ہے۔ ان 48 قافیوں میں سب سے زیادہ /ا/ 2/ مصوتے پر ختم ہونے والے قافیے ہیں۔ یعنی بائیس۔ اِن بائیس میں سے 11 قافیوں میں /ا 2/ کا اتصال غیر مسموع Vole less آواز ک /ا/ کے ساتھ کیا گیا ہے۔ /2/ مصوتہ ہونے کی حیثیت سے مسموع ہے۔ لہٰذا مسموع کا غیر مسموع سے اتصال اور دونوں کا ایک دوسرے کو عملِ انضمام سے متاثر ہو کر آہنگ پیدا کرنا ایک لازمی امر ہے۔ غالب کی بعض مقبولِ عام غزلیں اسی صوتی ترکیب سے مزین ہیں۔

(1) ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا۔ (2) گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگیٔ جا کا۔
(3) لازم تھا کہ دیکھو مرا رستہ کوئی دن اور۔ (4) کی وفا ہم سے تو غیر اس کو جفا کہتے ہیں۔
(5) غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں۔ (6) اس بزم میں مجھے نہیں بنتی حیا کیے۔
(7) جب تک دہانِ زخم نہ پیدا کرے کوئی۔ (8) ابن مریم ہوا کرے کوئی۔
(9) کہوں جو حال تو کہتے ہو مدعا کہیے۔ (10) دلِ ناداں! تجھے ہوا کیا ہے۔

جیسا کہ پہلے عرض کر چکا ہوں جب کہ مسموع مصوتے کی گرہ غیر مسموع مصمتے کے ساتھ اچھی طرح لگتی ہے۔ ایک مصوتے کی دوسرے مصوتے کے ساتھ نہیں لگتی۔ غالب نے اس قسم کی ناتمام کوشش صرف چار جگہ کی ہے اور ثقالتِ صوت کا شکار ہو گئے ہیں۔

1 ؛ عقل کہتی ہے کہ وہ بے مہر کس کا آشنا (ا / آ)

2 ؛ ہم سے کھل جاؤ بہ وقتِ مے پرستی ایک دن (ی / ایے)

3 ؛ کوئی دن گر زندگانی اور ہے (ی / او)

4 ؛ حضورِ شاہ میں اہلِ سخن کی آزمائش ہے (ی / آ)

اس ثقالتِ صوت کو غالب نے بعض مقامات پر غنّہ ڈال کر دُور کیا ہے

1 ؛ ذکر اُس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا (اں / آ)

2 ؛ ہے بس کہ ہر اک ان کے اشارے میں نشاں اور (اں / او)

مصوّتے کی گرہ نہ صرف مصوّتے سے نہیں کھلتی بلکہ اگر اس کو مسموع مصمتوں (Consonants) کے ساتھ لایا جائے تب بھی ثقالت کا احساس ہوتا ہے۔ ان غزلوں میں قافیے اور ردیف کی بندش پر غور فرمائیے۔

ع تیرے توسن کو صبا باندھتے ہیں

یہاں نہ صرف 'با' محلِ نظر ہے بلکہ (ا / ب) بھی۔ یہ اتصال جب قافیے اور ردیف میں الٹ کر پیدا کیا جاتا ہے تو اور زیادہ گراں گذرتا ہے۔

ع پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا

(د / آ) "د" کو "ت" بنا کر پڑھتا پڑھتا ہے۔

الف کے بعد غالب کی سب سے زیادہ غزلیں / ی / اور / ے / پر ختم ہونے والے قافیوں میں لکھی گئی ہیں۔ یعنی ہر ایک میں دس۔ دس۔ یہاں ہم ایک بڑی دلچسپ صورتحال سے دوچار ہوتے ہیں۔ جو پھر 'حرف' کے تصوّر سے پیدا ہوتی ہے یعنی یائے مجہول اور یائے معروف کی بحث اور فرق۔ یہ فرق دراصل فارسی زبان کے لحاظ سے بامعنی ہے لیکن اُردو کے نقطۂ نظر سے مہمل کہا جا سکتا ہے۔ اس لیے کہ / ی / اور / ے / اُردو کے علاوہ حیثیت رکھنے والے دو مصوّتے ہیں اور ان میں سے ایک کا گرنا یا دبنا جائز قرار دینا اور دوسرے کا ناجائز ایک غیر زبان کے اصولوں کا اُردو پر اطلاق کرنا ہے۔ غالب نے / ے / پر ختم ہونے والے قافیوں میں اس مصوّتے کو گرانے یا دبانے کی کوشش صرف ایک یا دو جگہ کی ہے۔ عام طور پر انھوں نے قافیوں میں اس کا اسی طرح احترام کیا ہے جس طرح / ی / کا۔ جہاں تک واؤ مجہول (و) اور واؤ معروف (و) کا تعلق ہے غالب نے روایت شعری کے مطابق ایک دو جگہ

انحراف کیا جو یقیناً اُردو والوں کے لیے غیر ہضم شدہ اتصال صوت کی حیثیت رکھتا ہے۔

کہتے تو ہو تم سب کہ بتِ غالیہ مو آئے (وٗ)
یک مرتبہ گھبرا کے کہو کوئی کہ وو آئے (وٗ)

کچھ کہہ نہ سکوں پر وہ مرے پوچھنے کو آئے (وٗ)
ہاں مُنہ سے مگر بادۂ دوشینہ کی بُو آئے (وٗ)

ہم سمجھے ہوئے ہیں اُسے جس بھیس میں جو آئے (وٗ)
دیکھا کہ وہ ملتا نہیں اپنے ہی کو کھو آئے (وٗ)

غالب نے قافیوں اور ردیفوں کے صوتی اتصال میں غنّہ کا کامیابی کے ساتھ تجربہ کیا ہے صوتیاتی نقطۂ نظر سے غنّہ دراصل مصوتوں کی انفی شکل کا ترجمان ہے۔ غُنّے سے مرکب اُنیس غزلوں کے قافیوں میں صرف ایک ایک /اُوں/ ' /اُوں/ ' اور /یں/ پر مشتمل ہیں۔ باقی سولہ غزلوں کے قافیے /ا/ کی انفی شکل یعنی /اں/ رکھتے ہیں۔ غُنّے کی سب سے زیادہ ترکیب /ک/ اور /ہ/ غیر مسموع مصمتوں سے کی گئی ہے۔ جہاں غنّہ نون یا میم سے مرکب کر دیا گیا ہے، وہاں پوری غزل گنگنا اُٹھی ہے۔ صوتی آہنگ کے لحاظ سے غالب کی سب سے زیادہ کامیاب غزلیں یہی ہیں۔

ہم پر جفا سے ترکِ وفا کا گماں نہیں
اک چھیڑ ہے مراد مرا امتحاں نہیں (اں/ن)

شوق ہر رنگ رقیبِ سرو ساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عُریاں نکلا (اں/ن)

ہر قدم دوریٔ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

(ال / ں)

مصمتوں کے نقطۂ نظر سے غالب کی پسندیدہ آواز جو وہ بائیس غزلوں کے قافیوں میں لائے ہیں۔ ارتعاشی مصمتہ /ر/ ہے۔ /ر/ نوکِ زبان کی ہوا کی رو میں تھرتھراہٹ سے پیدا ہوتی ہے اور اس لحاظ سے رفتار اور سرعت کی حامل ہوتی ہے۔ یہ دیگر مصمتوں کے ساتھ مرکب بھی بہ آسانی ہو جاتی ہے۔ اس اعتبار سے یہ اُردو میں (اور دیگر زبانوں میں بھی) اپنی نوعیت کی منفرد آواز ہے۔ یہ ان بائیس غزلوں میں سب سے زیادہ /ک/ کے ساتھ مرکب کی گئی ہے یعنی چھ بار۔ اور پھر /ن/ کے ساتھ یعنی چار بار۔

گھر جب بنا لیا ترے در پر کہے بغیر (ر/ک)
حیراں ہوں دل کو روؤں کہ پیٹوں جگر کو میں (ر/ک)
منظور تھی یہ شکل تجلّی کو نور کی (ر/ک)

مجھے /ر/ کے مرکب قافیے کی کسی غزل میں ثقلِ صوت کا احساس نہیں۔ سوائے "دیوانِ غالب" کی پہلی غزل کے دو مصرعوں کے:

ع نقشِ فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا (ریر کا)

لیکن اگلے مصرعوں میں جا کر یہ ثقالت دور ہو جاتی ہے۔ زنجیر کا، شیر کا، تصویر کا، اس کے بعد تکرارِ صوت کی ثقالت کا احساس اس مصرعہ سے ہوتا ہے۔

ع مدّعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا (ریر کا)

اختصار کی خاطر ہم فی الحال ایسی اصوات کے اعداد و شمار دینے سے اجتناب کر رہے ہیں۔ جن کا استعمال صرف چند بار کیا گیا ہے۔ حالانکہ ان کی ترکیبِ صوتی کا مطالعہ بھی دلچسپ تاریخ کا حامل ہوگا۔ قبل اس کے کہ کوئی مجموعی حکم لگایا جائے، غالب نے صوتیاتی نقطۂ نظر سے بھی ردیف اور قافیوں کے بعض نہایت 'فردوسِ گوش' مرکبات تخلیق کیے ہیں۔ مجموعی حیثیت سے جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے غالب صوتی آہنگ سے زیادہ ندرتِ الفاظ اور "گنجینۂ معنی" کا شاعر ہے۔

1 : ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے (م/ن)

2 : شوق ہر رنگ رقیبِ سر و ساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا (اں/ن)

3 : بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا (اں/ہ)

4 : آبرو کیا خاک اُس گُل کی جو گلشن میں نہیں
ہے گریباں ننگِ پیراہن جو دامن میں نہیں (یں/م)

5 : ہم پُر جفا سے ترکِ وفا کا گماں نہیں
اک چھیڑ ہے وگرنہ مراد امتحاں نہیں (اں/ن)

اور غالب سے اس صوتی مرکبات کی ترکیب میں بعض اوقات بھول بھی ہو جاتی ہے۔ مثلاً ان کی حسبِ ذیل معرکتہ الآرا غزلیں ہیں جن قافیوں اور ردیفوں میں تنافرِ صوتی ملتا ہے۔

1 : تم جانو تم کو غیر سے جو رسم و راہ ہو
مجھ کو بھی پوچھتے رہو تو کیا گناہ ہو (ہ/ہ)

2 : دھمکی میں مر گیا جو نہ بابِ نبرد تھا
عشقِ نبرد پیشہ طلبگارِ مرد تھا (د/تھ)

3 : آہ کو چاہیئے اِک عمر اثر ہونے تک
کون جیتا ہے تیری زلف کے سر ہونے تک (ت/ت)

4. مسجد کے زیرِ سایہ خرابات چاہیئے
بھوں پاس آنکھ قبلہ حاجات چاہیئے (ت/ج)

5. رونے سے اور عشق میں بے باک ہو گئے
دھوئے گئے ہم ایسے کہ بس پاک ہو گئے (ک/ہ)

6. عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی
میری وحشت، تری شہرت ہی سہی (ت/ہ)

آخری غزل غالب کی کامیاب ترین غزلوں میں شمار کی جا سکتی ہے۔ لیکن قافیے اور ردیف کا (ت/ہ) کا اتصال اور " ہی سہی" ردیف کا تنافرِ صوتی سے ایک ایسا اندازِ تکلم پیدا ہو گیا ہے جو چبا چبا کر باتیں کرنے میں پیدا ہوتا ہے۔

غزل شناسی میں صوتی پس منظر کی بہت اہمیت ہے۔ چوں کہ بنیادی طور پر نثر کے مقابلے میں شعر کی زبان میں صوتی سانچوں کی تکرار زیادہ ہوتی ہے۔ اس لیے یکسانیت سے بچنے کے لیے ان میں تنوع سے کام لینا ہر اچھے غزل گو کا فرض ہے۔ مشکل یہ ہے کہ آمدِ شعر کے وقت شاعر کا ذہنی ارتکاز لفظ اور ترکیب پر زیادہ ہوتا ہے۔ اس لیے جب صوتی سانچے اس کے شعری وجدان کا جزو نہ بن جائیں ان میں تنافر پیدا ہونے کا امکان قائم رہتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں صوتی سطح تخلیقِ شعر کے وقت زبان کی دیگر سطحوں کے مقابلے میں زیادہ تہ نشین رہتی ہے، اس صوتی سطح کی جانب سے بے حسی دو وجوہ سے پیدا ہوتی ہے۔ ایک تو مشاعرہ بازی، جہاں ترنم کی تانوں سے اکثر صوتی ہم آہنگی کو چھپا لیا جاتا ہے۔ اور دوسرے شعر کے خاموش مطالعے سے جس کی وجہ سے اعضائے تکلم کو مختلف اصوات کے ساتھ تلازمۂ خیال کے مختلف انداز ہو سکتے ہیں۔ غیر اہلِ زبان شاعر (مثلاً اقبال) کی دقتیں اس ضمن میں اور بڑھ جاتی ہیں۔ جن کا اُردو کی بعض اصوات (مثلاً نفسی۔ دھ، بھ، گھ اور حلقی /ق/) کے تکلمی اور تحریری شعور میں تنافر ہوتا ہے۔ فرانس کے ایک مشہور شاعر نے اپنے ایک سانیٹ میں بتایا ہے کہ اس کے لیے فرانسیسی زبان کے مختلف مصوتے کس طرح مختلف رنگوں کے

احساس کے ساتھ منسلک ہیں۔ مثلاً /E/ نیلے رنگ سے، /U/ سرخ سے وغیرہ۔ لیکن یہ مسئلہ لسانیاتی نفسیات سے تعلق رکھتا ہے اور مابعد اللسانیات ہونے کی وجہ سے ہمارے احاطۂ مطالعے سے خارج ہے۔

غالب کی شاعری اور اس کے نقادوں کا جب بھی خیال آتا ہے تو میرے ذہن میں ایک عروسِ نو کی تصویر اُبھرتی ہے جسے کوئی چوٹی سے پکڑنا چاہتا ہے۔ (غالب کے فارسی نقادوں کا یہی دستور ہے۔) کوئی گردِ کمر ہاتھ ڈالنا چاہتا ہے۔ (کرجمالیاتی وتاثراتی نقاد اس ناکردہ گناہ پر آمادہ تر نظر آتے ہیں۔) کوئی اس کے دایم زیر نقاب آئینے کی شرح کرتا ہے (کہ صوفی نقاد سے بہتر انداز میں اس قسم کی تاک جھانک کون کر سکتا ہے) ایک نقطۂ نظر سے یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اس عروسِ نو کی "دل فریبی اندازِ نقشِ پا" کو دیکھا جائے۔ صوتیاتی اور لسانیاتی تنقید کے جواز میں بس اسی قدر کہا جا سکتا ہے۔

غالب کی ایک غزل کا تجزیہ

غزل

1 ؛ سب کہاں، کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

2 ؛ یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگار طاق نسیاں ہو گئیں

3 ؛ تھیں بنات النعشِ گردوں دن کو پردے میں نہاں
شب کو ان کے جی میں کیا آئی کہ عریاں ہو گئیں

4 ؛ قید میں یعقوب نے گو لی نہ یوسف کی خبر
لیکن آنکھیں روزنِ دیوارِ زنداں ہو گئیں

5 ؛ سب رقیبوں سے ہوں ناخوش، پر زنانِ مصر سے
ہے زلیخا خوش کہ محوِ ماہ کنعاں ہو گئیں

6 ؛ جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو کہ ہے شامِ فراق
میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہوگئیں

7 ؛ ان پری زادوں سے لیں گے خلد میں ہم انتقام
قدرتِ حق سے یہی حوریں اگر واں ہوگئیں

8 ؛ نیند اس کی ہے، دماغ اس کا ہے، راتیں اس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہوگئیں

9 ؛ میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہوگئیں

10 ؛ وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب! دل کے پار
جو مری کوتاہیِ قسمت سے مژگاں ہوگئیں

11 ؛ بس کہ روکا میں نے اور سینے میں ابھریں پے بہ پے
میری آہیں بخیۂ چاکِ گریباں ہوگئیں

12 ؛ واں گیا بھی میں تو ان گالیوں کا کیا جواب؟
یاد تھیں جتنی دعائیں صرفِ درباں ہوگئیں

13 ؛ ہاں فزا ہے بادہ جس کے ہاتھ میں جام آگیا
سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگِ جاں ہوگئیں

14 ؛ ہم موحد ہیں، ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم

ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہوگئیں

15 ؛ رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج

مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہوگئیں

16 ؛ یوں ہی گر روتا رہا غالبؔ تو اے اہلِ جہاں

دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ ویراں ہوگئیں

اس غزل کا تعلق غالبؔ کی ریختہ گوئی کے دوسرے دور سے ہے جو سات سال (1850ء تا 1857ء) کے عرصے کو محیط ہے۔ 1850ء میں غالبؔ کا قلعۂ معلیٰ سے باقاعدہ تعلق پیدا ہوا (غ۔ وہ دن گئے کہ کہتے تھے نوکر نہیں ہوں میں) اور "بخاطرِ حضرت ظلِ الٰہی" یعنی بہادر شاہ ظفر "گاہ گاہ ریختہ گوئی" کا دوبارہ آغاز ہوا۔ اسی زمانے میں نساخ کو ایک خط میں لکھتے ہیں۔

"پھر اوسط عمر میں بادشاہِ دہلی کا نوکر ہو کر، چند روز اسی روش پر خامہ فرسائی کی۔"

3 جنوری 1855ء کے ایک خط میں سید بدرالدین کو یوں رقم طراز ہیں:۔

"آپ ہندی فارسی غزلیں مانگتے ہیں؛ فارسی غزل تو شاید ایک بھی نہیں کہی، ہاں ہندی غزلیں قلعے کے مشاعرے میں دو چار لکھی تھیں۔"

ان ہی دو چار غزلوں میں سے دو کا حوالہ ہفتہ وار دہلی اُردو اخبار کی فائلوں میں ملتا ہے۔ یہ اخبار ہر اتوار کو 1836ء تا 1857ء یعنی ہنگامۂ غدر تک تواتر کے ساتھ شائع ہوتا رہا۔ اس کے چند کالم شاہ مغلیہ اور قلعۂ دہلی کے حالات کے لیے مختص تھے۔ 1851-52ء کے شمارے میں درج ہے کہ 1852ء میں غالبؔ نے قلعہ کے دو طرحی مشاعروں میں حصہ لیا تھا۔ ماہ اگست کے طرحی مشاعرے میں غالب نے اپنی مشہور غزل پڑھی جس کا مطلع تھا۔

سب کہاں، کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں

خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

اسس مشاعرے میں مرزا سلیمان شکوہ کے فرزند مرزا نورالدین بہادر نے بھی شرکت کی تھی۔ شاہ ظفر کے بارے میں یہ وضاحت تو نہیں ہے کہ وہ دوسرے مشاعرے کی طرح اس میں بھی بہ نفسِ نفیس شریک ہوئے تھے یا نہیں۔ اس قدر البتہ درج ہے کہ اس میں طرح پر کہی ہوئی ان کی غزل بھی پڑھی گئی تھی جس کا مطلع یہ دیا گیا ہے۔ ع

جس سے چار آنکھیں تری اے آفتِ جاں ہو گئیں
تیر سی اس کے جگر کے پار مژگاں ہو گئیں

غالب کی طرح پر کہی ہوئی غزل جیسی کہ اب نسخۂ دیوان ہے' سولہ اشعار پر مشتمل ہے اور طرحی غزل ہونے کے ناتے تخلیقِ شعر کے ایک اہم مسئلے یعنی 'آمد' اور 'آورد' کو سمجھنے کے لیے نہایت اہمیت رکھتی ہے۔ طرحی غزل ہونے کی وجہ سے اسے 'آورد' کہا جاسکتا ہے' اس لیے کہ غالب کو شعری واردات کے اظہار کے لیے مصرع طرح کا (جس کا علم نہ ہو سکا کہ کیا تھا اور کس کا تھا) ایک بنا بنایا سانچہ دے دیا گیا تھا۔ بحرِ رمل مثمن محذوف (فاعلاتن۔ فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) کی مدھم چال' فعلِ ماضی "ہو گئیں" ردیف کی زمانی قید و بند اور پنہاں۔ نسیاں۔ عریاں وغیرہ قافیوں کی پنہائی؛ ردیف "ہوگئیں" نے ساری غزل پر ماضی افسردہ یادوں اور عجز و مجبوری کا ٹھپہ لگا دیا ہے۔ غالب نے بغیر تکرار کے اس غزل میں سولہ قافیے باندھے ہیں۔ لیکن ان کے بعد قافیہ تنگ نہیں اور مہماں' مرداں' دیواں۔ ایواں وغیرہ کی وسعت باقی رہ جاتی ہے۔

دوسرے دور کی ریختہ گوئی کی جانب مراجعت سے قبل غالب 25 ـ 30 سال عمر کے لالہ زاروں میں گذار چکے تھے۔ انھیں اپنی اس دور کی فارسی شاعری پر' جسے وہ "نقش پائے رنگ رنگ" سے تعبیر کرتے تھے۔ فخر بھی تھا۔ سن و سال کے اعتبار۔ بقول خود وہ "اوسطِ عمر" میں داخل ہو چکے تھے۔ یعنی 55 ویں سال میں تھے ع مضمحل ہو گئے قویٰ غالب کا دور تھا اور ع مارا زمانے نے اسداللہ خاں تمھیں کی ذہنی کیفیت۔ ان تمام طبیعی اور نفسیاتی حالات کے پیشِ نظر' ریختہ گوئی کا یہ دور ان کی استادی کا دور تھا۔ "استادِ شہ" ذوق ابھی حیات تھے۔ لیکن گرتی ہوئی صحت کے پیشِ نظر غالباً اس مشاعرے میں حاضر نہیں ہوئے تھے ورنہ ان کا تذکرہ ضرور ہوتا اور نمونے کا ایک آدھ شعر بھی۔

غزل گوئی کو عام طور پر آورد کی شاعری سمجھا جاتا ہے۔ اُردو شاعری میں اس کے عشقی استعمال نے اس سے "نوائے سروش" کے مرتبے کو ختم سا کر دیا ہے۔ شاعر پہلے سے مقرر

کردہ بحر، قافیہ اور ردیف کے پیشِ نظر شاعر الفاظ کے عالمِ امکاں سے پہلے سے مقرر کردہ شعر بہ زور کھینچ کر لاتا ہے۔ استاد ذوق برِ طور پر اسی لیے "شعر بنانا" کی اصطلاح استعمال کیا کرتے تھے۔ غالبؔ کی زیرِ بحث غزل میں آورد اور 'بنانے' (ساختیں) کی تمام کشاکش موجود ہے نصف غزل بھرتی کے اشعار پر مشتمل ہے۔ باقی نصف میں غالب نے ردیف و قافیہ کو زیر کر کے اپنے اظہار کی گوں کا بنا لیا ہے۔ شکست و فتح کی اس برابری سے یہ نکتہ واضح ہو جاتا ہے کہ شعر محض 'نزول' نہیں بلکہ 'ریاض' بھی ہے۔ حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں اس لیے بجا طور پر آورد کے اس پہلو پر زور دیا ہے۔ لکھتے ہیں: "جس قدر کسی نظم میں زیادہ بے ساختگی اور آمد معلوم ہو اسی قدر جاننا چاہیے کہ اس پر زیادہ محنت، زیادہ غور اور زیادہ حک و اصلاح کی گئی ہوگی"۔ با کمال شاعر ریاضتِ فن کی بدولت الفاظ کے قید و بند میں بھی واردات کی گرمی اور شدت پیدا کر لیتا ہے۔ جب کہ غالبؔ کی زیرِ بحث سے بھی ثابت ہے۔ اس لیے کہ جب کسی غزل کا آغاز اپنے طور پر ہوتا ہے اس وقت بھی کوئی ایک بحر، کوئی ایک قافیہ کوئی ایک ردیف اچانک وجود میں آ جاتے ہیں جن سے اس غزل کی ہیئت کا تعین ابتدا سے ہو جاتا ہے، یہ ضرور ہے کہ یہ تعین ہیئت کسی گہرے جذبے یا کیفیت کے دباؤ کے تحت ہوتا ہے اور اس لیے زیادہ فطری کہا جا سکتا ہے۔ لیکن باکمال شاعر آورد سے شروع کر کے آمد کی کیفیت پیدا کر لیتا ہے۔ اور جب تخلیق کی رو اس مقام تک پہنچ جاتی ہے تو آمد و آورد فرق غالبؔ کے فرد و دوے کے تفرقے کی طرح مٹ جاتا ہے۔ اس طرح شعر کی وہ سب تعریفیں یک طرفہ ہو جاتی ہیں جو اس قسم کے دعووں پر مبنی ہیں۔

ع آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں

یا ع شاعری جزویست از پیغمبری

یا یہ کہ شعر نازل و وارد ہوتا ہے۔ دراصل 'آورد' اور 'ورود' ایک ہی لسانیاتی عمل کے دو پہلو ہیں۔

آمد و آورد کی بحث کے اس پس منظر میں غالبؔ کی مذکورہ بالا غزل کی جانب رجوع کیجیے تو معلوم ہوگا کہ اس میں غالبؔ اظہار کی شکست و فتح دونوں سے دوچار ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ دیا ہوا سانچا (مصرع طرح) غالب کی عام افتادِ طبع سے مناسبت نہیں رکھتا تھا جو 'غلبۂ غالب' سے عبارت تھی۔ فعلِ ماضی 'ہو گئیں' کی ردیف نے اس غزل پر حسرت و یاس اور یادِ رفتہ

کی کیفیت کا نقش مرتسم کر دیا ہے۔ اور اسی سے اس غزل کی اندرونی وحدت مرتب ہوتی ہے۔ قافیوں میں [۔ اں] کا طویل انفی مصوتہ (پنہاں، کنعاں، مژگاں، آساں وغیرہ) اس حسرت اور یاس کی کیفیت کے لیے ایک مغموم غنائی فضا فراہم کرتا ہے۔ اس کی ذمہ داری مصرعِ طرح پر ہے۔ بحر کا انتخاب بھی شاعر کی واردات کا زائدہ نہیں، دوسروں کا کیا ہوا ہے لیکن مطلع ہی سے غالبؔ نے بحر، قافیہ اور ردیف پر غلبہ حاصل کر لیا ہے۔ اور اگر ہمارے علم میں یہ نہ ہو (جیسا کہ ابھی تک نہیں تھا) تو ہم بلاتکلف غالبؔ کے اس مطلع کو خود ان کی واردات شعری کی انتخاب کردہ بحر، ردیف اور قافیہ کا ثمر کہیں گے۔ یہ غالبؔ کی عمرِ رفتہ (اور عہدِ رفتہ) کے لیے بے حجابانہ پکار ہے۔ ع

(1) سب کہاں؟ کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں

خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

یہ یاس بھری ڈرامائی لہجہ رکھنے والی آواز پیدا ہو سکتی ہے۔ ذاتی بربادی کے غم سے بھی اور کائناتی رفت و بود سے بھی۔ ہر صورت میں یہ ایک 55 سالہ حساس قلب و نظر رکھنے والے انسان کی ترجمان ہے جس کی حسرتوں کا کوئی شمار نہ تھا۔ لالہ و گل ان تمام حسین صورتوں اور نقوش کی نمائندگی نہیں کرتے جو نہ خاک جا چکی ہیں۔ صرف شاعر کا تخیل ان "گنج ہائے گراں مایہ" کا امین و رازدار ہے۔ بقا برحق ہے لیکن فنا ایک حقیقت بسیط ہے۔ اس عمومی احساس سے غالبؔ... انفرادیت پسند غالبؔ.. جو آگہی اور غفلت دونوں کو صرف اپنی نسبت سے جانتے تھے۔ فوراً نجی واردات کی جانب پلٹ پڑتے تھے اور قلعہ کے "تازہ وارداتِ بساط ہوائے دل" کو... یوں سنانے لگتے ہیں۔

(2) یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں

لیکن اب نقش و نگارِ طاقِ نسیاں ہو گئیں

"نقش و نگارِ طاقِ نسیاں" کی ترکیب، جو غالبؔ کی ریختہ گوئی کے دورِ اوّل کی باقیات ہے یقیناً اہلِ قلعہ کے گلے سے نیچے بہ مشکل اتری ہو گی۔ غالبؔ کی واردات، دلّی کی بھی واردات ہے "رنگا رنگ بزم آرائیاں" اب دونوں کے لیے ایک یادِ رفتہ بن چکی ہیں۔ لیکن ان کی کشش، ہاتھ میں جنبش نہ ہونے کے باوجود اب تک باقی ہے، اسی لیے شاعر انھیں 'نسیاں' نہیں 'گلدستۂ طاقِ نسیاں' کی ترکیب سے یاد کرتا ہے۔

آورد نما ان دو شعروں کے بعد غالب اس بھرتی کے شعر کا شکار ہو جاتے ہیں۔

(3) تھیں بنات النعشِ گردوں دن کو پردے میں نہاں

شب کو ان کے جی میں کیا آئی کہ عریاں ہو گئیں

'عریاں' کے بولتے ہوئے قافیے نے کسی گرم شعر کو جنم نہیں دیا بلکہ شاعر خیال آرائی کے دام میں آ جاتا ہے۔ 'ہو گئیں' کا فصل جذبہ سے خالی ہو کر محض فعلِ ماضی کی ایک شکل رہ جاتا ہے۔ 'عریاں' سے شاعر کا خیال 'بنات النعشِ گردوں' ان کے دن میں پنہاں اور رات میں عریاں ہونے کی جانب کیوں چلا جاتا ہے' یہ بتانا از دشوار ہے۔ ممکن ہے محض قافیہ پیمائی کی خاطر ایسا کیا ہو' ممکن ہے 'بنات' کے لفظ نے ذرا سی گرمی پیدا کر دی ہو۔ یقیناً اس شعر کا انتخاب غالب کی رسوائی کا باعث قرار پائے گا۔ ہر چند آسی نے اس میں ایک بعید از قیاس یہ نکتہ پیدا کیا ہے کہ یہ ایک عاشقانہ چال ہے معشوق کو رات کے وقت عریاں ہونے کی ترغیب دینے کے لیے۔

اگلے شعر کو جس میں یوسف و یعقوب اور روزنِ زنداں کی تلمیح ہے۔ غالب کے بعض شارحین مثلاً باقر نے غالب کے بہترین اشعار میں شمار کیا ہے۔

(4) قید میں یعقوب نے لی گو نہ یوسف کی خبر

لیکن آنکھیں روزنِ دیوارِ زنداں ہو گئیں

لیکن حقیقت میں ہے یہ نرا آورد کا شعر اور اس میں غالب نے ایک اور بولتے ہوئے قافیہ 'زنداں' کا خون کیا ہے۔ یہ شعر تو ذوق بھی کہہ سکتے تھے۔

یہی صورت پانچویں شعر کی ہے جس میں زلیخا اور ماہِ کنعاں کی تلمیح کو بیان کر کے مکمل یوسف نامہ بنا دیا گیا ہے۔ اس میں حضرتِ غالب کہاں ہیں؟

(5) سب رقیبوں سے ہوں ناخوش، پر زنانِ مصر سے

ہے زلیخا خوش کہ محوِ ماہِ کنعاں ہو گئیں

آورد کے مذکورہ بالا تین اشعار کے بعد 'فروزاں' قافیہ کی مہمیز سے غالب ایک بار پھر اپنی انگلیاں خونِ دل میں ڈبو کر لکھتے ہیں:

جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو کہ ہے شامِ فراق

میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہو گئیں

آنکھوں کی 'جوئے خوں' کو شاعر نئی تخیلی ترکیب سے شمع ہائے فروزاں میں تبدیل کرتا ہے۔

تاکہ شامِ فراق روشن ہو جائے۔ اہلِ قلعہ اس واردات سے بالعموم ناآشنا تھے۔ لیکن غالب اس سے گزر چکے تھے۔

ساتواں شعر مذاقِ 'سلاطین' کے عین مطابق تھا' یقیناً بے ساختہ داد ملی ہوگی۔ یہ غالب کا ایک 'شغل' ہے جس نے 'لاکہ مضمون' کا کام دیا ہوگا' خاص طور پر اس لیے کہ آدابِ عاشقی کے علی الرغم غالب نے 'پری زادوں' کی جنس کو ردیف 'ہو گئیں' سے ظاہر کر دیا ہے۔

(۷) ان پری زادوں سے لیں گے خلد میں ہم انتقام
قدرتِ حق سے یہی حوریں اگر واں ہو گئیں

خلد اور حوروں سے (جن کے وہ بہت زیادہ قائل کبھی نہیں رہے) غالب پھر زمین اور زمینی عشق کی جانب مراجعت کرتے ہیں 'پریشاں' کا قافیہ ذہن کی زلفِ پریشاں کی طرف رہبری کرتا ہے منفی میں مثبت کا رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ واردات میں 'عاشقانہ' اور 'فاسقانہ' دونوں سرحدیں مل جاتی ہیں۔ اس طرح کر غالب کا مخصوص انداز اور مزاج اُبھر آتے ہیں۔

(۸) نیند اس کی ہے' دماغ اُس کا ہے' راتیں اس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہو گئیں

شاہ کی بزم میں غالب شاعرانہ تعلّی سے کیوں کر باز رہ سکتے تھے۔ ان کا نالہ بزم ... غیر میں نغمہ بن جاتا ہے۔ اس لیے ان کا شیون بلبلوں کو درسِ غزل خوانی بھی دے سکتا ہے۔ یہ غالب کی رعایتِ شعری ہے کہ وہ شعرائے حلقہ کو 'بلبلوں' کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ ورنہ حقیقت تو وہ پہلے بیان کر چکے ہیں۔

ع   آں کہ در گفتار فخر نست' آں ننگ من است

اس "نالہ" اور 'غزل خواں' کے تلازمے میں بھی یہی اشارہ ہے۔

(۹) یوں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں

دسویں شعر میں غالب نے 'مژگاں' کے قافیے سے ایک بالکل نیا خیال تراشا ہے: 'مژگاں' ان کے لیے وہ 'نگہ' ہے جو بظاہر 'نگاہ' سے کم ہے۔ جو نگاہیں غالب کی کوتاہیٔ قسمت سے کوتاہ رہ گئیں۔ وہ رخِ یار پر مژگاں بن کر رہ گئیں۔ مژگاں کو 'انی' کہا جاتا ہے۔ اس لیے عاشق کے لیے تکلیف دل دوزی باقی رہی بالکل نئی توجیہہ ہے۔ شعر میں خیال جذبے پر حاوی ہے لیکن بحر اور ردیف

نے حرماں نصیبی کی شدت کو قائم رکھا ہے۔ نئی تشبیہ اور توجیہ قوی تسکین کا سامان فراہم کرتی ہے۔ کامیاب شعر ہے۔

(10) وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار

جو مری کوتاہئ قسمت سے مژگاں ہو گئیں

یہ بحث طلب ہے کہ نگاہیں جوشِ مسرت سے بند ہو کر مژگاں بن گئیں یا تغافل آمیز جوشِ حیا سے۔ کوتاہئ قسمت میں یہ اشارہ مضمر ہے کہ محبوب شرمیلا ہے، اسی لیے نظر نہیں اُٹھاتا۔ اور اس کا یہ عمل نگاہ کو کوتاہ کر کے مژگاں میں تبدیل کر دیتا ہے۔ جو شاعر کے دل کے لیے مسلسل کھٹک کا باعث بنی رہتی ہیں۔ شعر صحیح معنوں میں تہ دار ہے۔

گیارھویں شعر کو طباطبائی نے بے معنی کہا ہے۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ یہ محض ایک تلازمہ خیال کی خاطر کہا گیا ہے۔ آہوں کا سینے میں پے بہ پے اُبھرنا اور اُن سے چاک گریباں میں بخیہ گری ہو جانا۔ بخیہ میں سوئی کا تاگا اُوپر نیچے جاتا ہے۔ آہوں نے یہاں تاگے کا کام کیا اور آہیں رو کنے سے جو ان میں پے بہ پے حرکت ہوئی اس نے بخیہ گری کر دی۔ 'سینے' اور 'بخیے' کا ضلع بھی لطف سے خالی نہیں، لیکن یہ حقیقت ہے کہ شعر بے معنی نہیں تو بعید از معنی ضرور ہے: معنی بر گردن ناقد۔

(11) بس کہ روکا میں نے اور سینے میں اُبھریں پے بہ پے

میری آہیں بخیۂ چاکِ گریباں ہو گئیں

'درباں' کا لفظ ہمیشہ غالب کو گد گداتا رہا ہے۔ ایک دن جب وہ حضرت کو تاڑ گیا تو کہے

اُٹھا اور اُٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

اس شعر میں پھر اس سے سابقہ ہے۔ محبوب عربدہ جو اور تند خو ہے۔ جس کی گالیاں کھا کے غالب بے مزہ نہیں ہوتے بلکہ اُلٹی دعائیں دینے لگتے ہیں۔ یہاں مشکل یہ آن پڑی کہ پہلے درباں کی گالیاں سُننی پڑیں، جواباً انہیں اپنی ساری دعائیں خرچ کرنی پڑیں اور اس عملِ غیر متوقع میں دعاؤں کا سارا بھنڈار ختم ہو گیا۔ غالب کی یہ جوان ظریفی ادھیڑ عمری میں بھی ختم نہیں ہوئی تھی۔ سامعین ذوقِ ظریفانہ رکھتے تھے۔ مشاعرہ واہ واہ سے گونج اٹھا ہوگا۔

(12) واں گیا بھی میں تو ان کی گالیوں کا کیا جواب

یاد تھیں جتنی دعائیں صرفِ درباں ہو گئیں

ایک اور خیال کا شعر۔ 'رگِ جاں' سے شاعر ہاتھ کی لکیروں تک پہنچ جاتا ہے۔ جام کی

حیات بخشی اور بادہ کی جاں فزائی سے غالبؔ عمر بھر دوچار رہے۔

(13) جاں فزا ہے بادہ جس کے ہاتھ میں جام آگیا

سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگِ جاں ہو گئیں

ایک خط میں اس جاں فزائی کی تفصیل اس طرح دی ہے۔

"آگ میں گرمی سہی لیکن وہ آتش سیال کہاں کہ جب دو جرعے پیے فوراً رگ و پے

میں دوڑ گئی۔ دل توانا ہو گیا، دماغ روشن ہو گیا۔ نفسِ ناطقہ کو تواجد بہم پہنچا۔"

یہ شعر اسی 'تواجد' کا کرشمہ ہے!

چودھواں شعر بیت الغزل ہے۔ غالب کی مخصوص فکر کا نمائندہ۔ ملتیں اختیاری رسوم سے بنتی ہیں۔ ایمان ایک حقیقت بسیط ہے جو ملتوں کی تعریف اور تفرقوں کو مٹا دینے کے بعد ہاتھ لگتا ہے۔ اسی لیے موحد کا کیش ہے ترکِ رسوم۔

(14) ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم

ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

یہ شعر غالب کے صحیح مسلک کا آئینہ دار ہے۔

غالبؔ اب ایک بار پھر سہل ممتنع کی سطح پر پہنچ جاتے ہیں۔ 'آساں' کے قافیے میں وہ مشکل اور مشکلات کا حل ڈھونڈھ لیتے ہیں اور نہایت صاف اور رواں زبان میں حیاتِ انسانی کا یہ نکتۂ دقیق بیان کر جاتے ہیں۔

(15) رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج

مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

آج ہم 'رنج کا خوگر' بولتے ہیں۔ غالب کا یہی ہر سختی اور رنج و غم کو ہموار کر لینے کا فلسفہ ہے جس کا تذکرہ انھوں نے آخری دور کے بعض خطوط میں بھی کیا ہے۔ شعر ضرب المثل کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ اس لیے یہ ایک حقیقت ابدی کا سرمایہ دار ہے اور غالب کی 'ژرف بینی' کا نمائندہ۔

مقطع میں غالب نے اپنے سیلاب اشک کا ذکر کیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس میں انھوں نے اس سیلِ سیاست کی آہٹ کو سن لیا ہے 'پانچ برس بعد (1857ء) دہلی کے کوچہ اور بازار کو جس کا سامنا کرنا مقدر ہے۔' اہلِ جہاں' سے 'اہلِ جہاں آباد' مخاطب کے لیے زیادہ دور نہیں۔

(16) یونہی گر روتا رہا غالبؔ تو اے اہلِ جہاں

دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ ویراں ہو گئیں

سولہ اشعار کی اس طرحی غزل میں 8 شعر بھرتی کے ہیں۔ نمبر 3۔ 4۔ 5۔ 7۔ 9۔ 11۔ 13
اور 16۔ باقی 8 شعروں میں شاعر نے اپنے کمالِ فن سے آورد کو آمد بنا لیا ہے، کبھی جذبے کی شدت
سے، بیشتر خیال کی نزاکت اور مضمون آفرینی سے، اور کبھی سہل ممتنع سے۔ گویا 50 فیصد کامیابی
حاصل کی ہے۔ غزل میں وحدت تاثر کا فقدان ہے۔ 'ہو گئیں' کی فعلی ردیف اس کے لیے بے جان
ہے۔ ارتکازِ خیال قافیے پر ہے، جو اتفاق سے تنگ نہیں۔ چوں کہ غزل آئی نہیں لائی گئی ہے۔
اس لیے جذبے کی یکسانی سے بھی عاری ہے۔ کہیں ٹھٹھول ہے تو کہیں بصیرت افروز۔ فکر و فلسفہ۔
کبھی تخلیقی عمل کے کرب و ضرب سے بھرپور ہے تو کبھی سستی جذبات کا شکار۔ یہ طرحی غزل اس
بات کا ثبوت ہے کہ شاعرانہ واردات ہیئت کے دیے ہوئے سانچوں میں مشق کو ریاضت
کے ذریعے ڈھالی جا سکتی ہے اور اسی طرح جب ہیئت کے سانچے (بحر، قافیہ اور ردیف)
از خود ابھرتے ہیں۔ اس وقت بھی تخلیقی عمل کی کش مکش میں شاعر کو اکثر ناکامی کا منہ دیکھنا پڑتا ہے
یہی وجہ ہے کہ مرصع غزلیں بہت کم ملتی ہیں اور انتخاب کی ضرورت باکمال سے باکمال شاعر تک
کو محسوس ہوتی ہے۔

غالب کے خطوط کی لسانی اہمیت

غالب کے خطوط کی ادبی اہمیت پر اب تک بجا طور پر زور دیا جاتا رہا ہے اردو نثر اس قدر بے تکلفی اور چٹخارے کے ساتھ اس سے قبل کبھی نہیں لکھی گئی۔ دراصل ان خطوط کے قبل سادہ نثر یا تو سرے سے مفقود تھی یا تراجم کے تصنع سے زیر بار۔ اس میں شک نہیں۔ اٹھارہویں صدی کی مذہبی ضروریات اور فورٹ ولیم کالج کی درسی ہدایات نے جدید اردو نثر کو جنم دیا تھا تاہم مذہبی کتب کے تراجم ہوں یا میر امّن کی باغ و بہار، ان میں سے کوئی بھی بے تکلف بول چال کی وہ کیفیات نہیں رکھتی جو غالب کے مراسلہ بہ شکلِ مکالمہ، میں پائی جاتی ہیں۔

غالب کے خطوط 1850 کے آس پاس دہلی کے شرفا، کی بے تکلف زبان کے آئینہ دار ہیں۔۔ اور اس اعتبار سے لسانی دلچسپی کا خاص موضوع۔ وسط انیسویں کی یہ سب سے اہم لسانی دستاویز ہیں جن کا تجزیہ اس عہد کی زبان کے کینڈے کا اندازہ لگانے کے لئے ازبس ضروری ہے۔

طبقاتی اعتبار سے غالب کا تعلق شرفائے اکبر آباد و دہلی سے تھا۔ خاندانِ لوہارو جس کا علقہ دہلی سے قریبی ربط رہا ہے۔ کئی جہتوں سے خاندانِ غالب سے منسلک تھا۔ اکبر آباد ہو کہ دہلی۔ بچپن سے غالب کو اسی زبان سے سابقہ رہا۔ انشاء اللہ خاں کی شہادت کے مطابق لسانی اعتبار سے شہر دہلی، انیسویں صدی کے اوائل میں کئی طبقات میں منقسم تھا۔ نچلے طبقے میں کرخنداری اردو کا رواج تھا۔ سلاطین، حلقہ ایک خاص اور محدود محاورہ استعمال کرتے تھے جو اپنی محدود ترین شکل میں

'بیگماتی اردو' کہلاتا تھا۔ لیکن شعر و ادب کی محفلوں کی جان وہ روزمرہ تھا جو شرفا، فصحائے دہلی بولتے تھے۔ حاتم نے سند کے لئے معیار مرزایان و فصحائے دہلی ہی کی زبان کو ٹھہرایا تھا۔ یہ وسط اٹھارویں صدی کی بات ہے۔ یہ فصحائے دہلی خود کو ایک طرف پنجابی کے اثرات (جو انشا کی شہادت کے مطابق ان کے زمانے کی دہلی پر بہت زیادہ تھے اور جن کا رونا غالب نے بھی اپنے ایک خط میں کیا ہے) اور دوسری طرف کرخنداری سے محفوظ رکھتے تھے۔ دہلی کے عوام میں 'خود' یا 'آپ' کے لئے تئیں کا لفظ قدیم زمانے سے مستعمل رہا ہے۔ مرزا مظہر... جا بجا اس کا استعمال کرتے تھے اور انشاءاللہ خاں نے بھی اسے قدیم دہلی، کا روزمرہ تسلیم کیا ہے لیکن غالب کے عہد کے شرفائے دہلی کے لئے یہ قابل قبول نہیں رہا تھا۔ غالب نے ایک خط میں اس پر یوں تبصرہ کیا ہے۔

"تئیں" کا لفظ متروک اور مردود، قبیح اور غیر فصیح یہ پنجاب کی بولی ہے۔ مجھے یاد ہے کہ میرے لڑکپن میں ایک اصیل ہمارے ہاں نوکر رہی تھی۔ وہ 'تئیں' بولتی تھی تو بیبیاں اور لونڈیاں اس پر ہنستی تھیں"۔ (خطوط صفحہ ۲۷۶[۱])

غالب کے سلسلے میں اس طبقاتی تخصیص کا ایک فائدہ یہ بھی ہے کہ انہوں نے مراسلے کو مکالمے کے طور پر برتا ہے۔ ان کے خطوط میں الفاظ کی جو آمد اور بے تکلفی ملتی ہے وہ اشعار میں کسو طرح ممکن نہیں۔ اس لئے کہ شاعری کی زبان بہر حال محدود، مخصوص اور روایت کی پابند ہوتی ہے۔ یہ خطوط (قطع نظر چند ادبی مباحث اور مصطلحات کے) انیسویں صدی کے وسط کی زبان دہلوی کا ایک ایسا نمونہ ہیں جن کی مدد سے ہم اس عہد کی بول چال کے خطوط متعین کر سکتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ایک دوسرے دہلوی ــــ میر امن ــــ کی باغ و بہار کی زبان بھی مقصداً سادہ لکھی گئی ہے لیکن اول تو میر امن کا امرائے دہلی کے خاندان سے تعلق نہیں تھا۔ دوسرے وہ بیرونِ شہر زیادہ تر رہے تھے۔ ہر صورت میں ان کی زبان غالب کے خطوط کی زبان سے ہیٹی کہی جا سکتی ہے۔ کیا صرف کیا اور کیا نحو اس پر داستانی زبان کی چھاپ صاف نظر آتی ہے۔ اس کی ترکیب نحوی فارسی سے متاثر ہے۔ بہر حال "نو طرز غیر مرصع" ہے۔

غالب کے خطوط کے بھی بعض جمع ترکیب نحوی کے اعتبار سے فارسی طرز کے ہیں لیکن عمومی طور پر ان کے خطوط میں جدید اردو نثر کے تمام تر خاکے بنتے نظر آتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ داستان اور

---

[۱] خطوط غالب: مرتبہ مالک رام۔ انجمن ترقی اردو (ہند)

تراجم کی زبان سے مکمل طور پر گریز ناممکن سا تھا۔ عیسوی خاں بہادر کا "قصہ مہرافروز و دلبر" جو باغ و بہار سے تقریباً پچاس برس قبل کی تصنیف ہے اور جو بے حد سادہ زبان میں لکھا گیا ہے اس کے جملوں کی نحوی ساخت فارسی کے انداز پر ہے۔ اس طرح غالب کے اس گٹھن کے فقرے بھی قابل غور ہیں۔

(1) "حق بجانب میرے ہوگا" (عود ہندی صـ نول کشور)
(2) "وہ معنی ہرگز لائق اس کے نہیں" (" ")
(3) "جے پور کا مقدمہ اب لائق اسکے نہیں" (" صـ2 ")

بعض نحوی تراکیب اور چند متروک افعال سے قطع نظر، غالب کے خطوط کی زبان حیرت انگیز طور پر جدید ہے۔ نحوی ترکیب کے ضمن میں پنجابی کے اثرات کا ذکر ضروری ہے جس سے غالب کے پیر و مرشد شاہ ظفر کی شاعری اور قلعہ معلیٰ تک کی زبان متاثر تھی۔ آج ہم پنجابی نحوی ترکیب "میں نے لاہور جانا ہے" کا مذاق اڑاتے ہیں۔ کم از کم ایک مرتبہ غالب بھی اس کو استعمال کر گئے ہیں۔ منشی نبی بخش حقیر کو ایک مکارہ اور عیارہ عورت کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"اس نے میرے حقیقی سالے یعنی زین العابدین خاں کے ماموں کو دام میں لاکر ان کے گھر میں بیٹھی ہے اور نیک بخت بہو بیٹیوں کو لوٹتی پھرتی ہے۔" (یہاں 'اس نے' کے بجائے 'وہ' ہونا چاہیئے)

(خطوط غالب 231)

اسی طرح غالب نے متروک لفظ کسو کو (شعر کی طرح) اپنے خطوط میں کئی بار استعمال کیا ہے۔ 'سفید داڑھی' کو "بڈھی داڑھی" کہا ہے (دکن میں سفید بال کو 'بڈھا بال' اب تک کہا جاتا ہے)۔ 'کرکر' کے لئے سرسید بدنام ہیں۔ غالب نے بڑی احتیاط سے اس ترکیب کو اپنی شاعری سے خارج رکھا ہے۔ لیکن خطوط میں اس سے نہ بچ سکے۔ اس لئے کہ سرسید کی طرح ان کے گھرانے کا بھی روزمرہ تھا

(1) "بہر حال رخصت مانگنے کا موقع تو آئے قرض دام کرکر بھی قصد کروں گا" (خطوط 132)
(2) "میں اس کو فارسی کرکر تم کو دے دیا کروں گا انہوں نے اس کو قبول کرکر . . . . میرے پاس مسودہ اردو بھیجا" (خطوط 125)

غالب انفعال کے نقطۂ نظر سے خالص دہلوی ہیں۔ شاعری ہو کہ نثر وہ ہر جگہ مصدر کو تذکیر وتانیث کے مطابق لکھتے ہیں مثلاً بات کرنی، بات سمجھنی

ع خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے

(1) " یہ مصرع کہہ کر اور مصرع کی فکر کرنی کس واسطے" (خطوط، 12)

(2) " غزل خوانی کرنی اور ہم کو یاد نہ لانا" (خطوط، 14)

اسی طرح وہ حسب قدیم محاورۂ دہلی، لیویں، لادے، جائیو اور بہلائیو لکھتے ہیں۔

" اگر جی چاہے تو اکبر آباد جائیو، وہاں اپنا دل بہلائیو" (خطوط، 18)

(موجودہ اردو میں 'جانا' 'جاؤ' یا 'جائیے' کا صیغہ استعمال کریں گے)

اسمائے ضمیر کے استعمال میں بھی غالب نے اپنے طبقاتی لسانی شعور سے . . . . انحراف نہیں کیا ہے۔ قدیم زمانے سے دہلی والے 'تم' اور 'آپ' میں خسرتبود کرتے رہے ہیں۔ اس کی باقیات مغربی یو۔ پی اور دکن کے بعض طبقات کے ایسے جملوں میں مل جاتی ہے۔ مثلاً "آپ تشریف رکھو" "آپ کھانا نوش فرماؤ" "آپ آؤ" "آپ جاؤ" جو دکنی اردو میں تا حال مستعمل ہیں۔ غالب ایک ہی خط میں اور ایک ہی مخاطب کو کبھی 'تم' اور کبھی 'آپ' سے یاد کرتے ہیں۔ میرزا تفتہ ہوں کہ منشی نبی بخش حقیر بیک وقت غالب کے اس انداز گفتگو کا شکار ہیں۔

تفتہ کو لکھتے ہیں " اور ہاں صاحب ہمارے شفیق بابو صاحب کا حال لکھو . . . . میرا سلام کہہ دیجیئے گا" (خطوط، 1)

تفتہ تو خیران کے 'فرزند دل بند' کی جگہ تھے، منشی نبی بخش حقیر جو 'بندہ پرور' اور 'کرم فرما' سے یاد کئے جاتے ہیں۔ ان کو بھی کبھی تم اور کبھی آپ سے خطاب کیا ہے حتیٰ کہ " حضرت ولی نعمت، آیہ رحمت نواب محمد یوسف علی خاں بہادر' والئ رام پور' کو بھی بعض اوقات 'تم' لکھ جاتے ہیں (خطوط، 247)

غالب کا بچپن آگرہ (اکبر آباد) میں گذرا تھا۔ آگرہ خالص برج بھاشا کے علاقے میں ہے۔ خیال ہوتا ہے کہ وہاں کی زبان کے اثرات وہ کیوں نہیں لائے۔ خط میں ڈھونڈے سے نہیں ملتے۔ البتہ شاعری میں ایک جگہ 'پھسل' ۔ گئے ہیں۔

۶ غیر کیا مجھ کو بھی نفرت میری اوقات سے ہے۔

قاعدے کے مطابق یہاں "اپنی" ہونا چاہئے۔ لیکن 'اپنی' کے بجائے 'میری' کا استعمال آگرہ تا دکن عام ہے۔

غالب کو دیگر قدیم نثر نگاروں پر یہ فوقیت حاصل ہے کہ وہ عام مستعمل انگریزی کے الفاظ بلا تکلف استعمال کرتے ہیں۔ اس میں ان کی انگریزی دوستی کو بھی دخل ہے۔ بلکہ ان الفاظ کے استعمال کے سلسلے میں ایک مخصوص نقطۂ نظر کے مالک ہیں۔ قدر بلگرامی کے اشعار میں انگریزی الفاظ کے استعمال پر صاد کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"اس زمانے میں (لغت انگریزی) کا شعر میں لانا جائز ہے۔ بلکہ مزا دیتا ہے۔ تار، بجلی اور دخانی جہاز کے مضامین میں نے یاروں کو دیے ہیں۔ اوروں نے بھی باندھے ہیں۔" (خطوط ۲۶۷)

اس کے بعد سند کے طور پر ناسخ کا ایک شعر دیتے ہیں۔ جس میں 'مس' کا لفظ باندھا گیا ہے اور نواب الٰہی بخش معروف کی غزل کا ایک شعر لفظ 'نیلام' کی تائید میں پیش کرتے ہیں ظاہر ہے جب اردو غزل کے بارے میں، جس کی زبان میں بہت مشکل سے نئے لغات کا انجذاب ہوتا ہے، ان کی یہ رائے ہے تو ابھی نثر میں ان سے فائدہ کیوں کر نہ اٹھاتے۔ شعر میں "لمبر" (نمبر) تو وہ سہرے کے اندر باندھ ہی چکے تھے خطوط سے ایسے چند الفاظ ذیل میں پیش کئے جاتے ہیں۔

یون ٹوئی (Town Duty)، کونسل، پاکٹ (پیکٹ)، پوسٹ پیڈ، بیرنگ، رپورٹ (رپورٹ نہیں)، سارٹیفکٹ، ٹکٹ (یعنی پرمٹ)، پوسٹ ماسٹر، سکرٹر (سکریٹری)، ڈبل پوسٹ پیڈ، جرنیلی (ملٹری)، رجسٹری، پمفلٹ پاکٹ (بک پوسٹ)، وغیرہ

اردو کی سند کے لئے غالب نے ہمیشہ 'اہل زبان' کا ذکر کیا ہے جس میں وہ خود بھی شامل ہیں۔ قدر بلگرامی کو لکھتے ہیں۔

"اس امر کے مالک اور اہل زبان ہم ہیں اور یہ ہم صیغہ متکلم مع الغیر ہے یعنی ہم اور تم اور مجموعہ شرفاء اور شعرائے دہلی و لکھنؤ ایسے دس آدمی (لاکھوں نہیں!) کا اتفاق سند ہے، زیادہ جھگڑا بے فائدہ۔"

دہلی کے ساتھ لکھنؤ کو اب قوسین میں لانے لگے تھے، حالاں کہ ناسخ کی اصلاح زبان کی سبھی باتوں کو اہل دہلی نے ابھی تک تسلیم نہیں کیا تھا۔ بعض الفاظ کی تذکیر و تانیث کے سلسلے میں

غالب اہل لکھنو اور پورب کے استعمالات کو جائز سمجھتے تھے لیکن خود ان کے لیے آمادہ نہیں۔
مثلاً وہ 'فریاد' اور 'فکر' کو مونث ہی لکھیں گے اور 'سانس'، 'قلم' 'دہی' اور 'لفظ' کو
مذکر لکھتے ہیں۔

"پورب کے ملک میں جہاں تک چلے جاؤ گے، تذکیر و تانیث کا جھگڑا پاؤ گے۔
'سانس' میرے نزدیک مذکر ہے لیکن اگر کوئی مونث بولے تو میں اسے منع نہیں
کر سکتا۔ خود 'سانس کو مونث نہیں کہوں گا۔"

فانی کی ایک غزل کا صوتیاتی تجزیہ

فانی بنیادی طور پر یاس کے نہیں یاسیت کے شاعر ہیں۔ وہ الم کے نہیں المیہ کے ترجمان ہیں۔ یاس اور یاسیت اور الم اور المیہ میں امتیاز کرنے سے میرا مقصد یہ ہے کہ فانی کے یہاں نہ تو میر کا سا غم کا چٹیلا پن ملتا ہے اور نہ واردات عشق و عاشقی کی وہ سرشاری اور معاملہ بندی جس سے حسرت کی شاعری معمور ہے "لا متناہی" (ان ہی کی ترکیب ہے) ان کا شعار اور مقدر ہے، اور چوں کہ ان کے ذہن کا عام رجحان تفکر کی جانب ہے اس لئے شوپنہار کی طرح وہ تخلیق کائنات اور تخلیق آدم دونوں کے المیہ پر نظر رکھتے ہیں اور اپنی ناکام حیات سے مربوط کر کے پیش کرتے ہیں۔ اس ذہن اور تفکر کی ترجمانی کے لئے انھوں نے ایک ایسی شعر فرہنگ کا سہارا لیا ہے جو عام طور پر محاورے اور روزمرے کی چاشنی سے عاری اور فارسی تراکیب کے نقش ہائے رنگا رنگ سے بھرپور ہے جس کا ماخذ اکثر و بیشتر غالب کا شعری فرہنگ اور آہنگ ہے۔ اپنی اس فکر و شعر کیلئے انھوں نے ایک مخصوص صوتی آہنگ کی تخلیق بھی کی ہے۔

اس مختصر سے مقالے کا مقصد ان کی ایک نمائندہ غزل کی روشنی میں اسی صوتی نظام کے تار و پود کی جانب اشارہ کرنا ہے۔ ضمناً یہ بات بھی واضح کرنا ہے کہ شاہ کار تخلیقات میں نہ صرف لفظ و معنی ہم آہنگ ہوتے ہیں بلکہ اس کا سلسلہ تجز صوتیوں (اصوات) تک پہنچتا ہے جو بالذات کوئی معنی نہیں رکھتے۔ فانی نے حیات و کائنات کے المیہ کے اظہار کے لئے نہ صرف موت اور میت، لاش اور تربت اور کفن و کافور کے علائم سے کام لیا ہے۔ ان کی شاعری کے صوتی آرکسٹرا کا بلند تر سر صغیری Fricative

اور انفی مصمتوں اور طویل مصوتوں سے مرتب ہوتا ہے۔ جوان کے شعری لہجہ کو ایک فکری سطح عطا کرتا ہے۔

غزل

دیر میں یا حرم میں گزرے گی　　عمر تیرے ہی غم میں گزرے گی

کچھ امیدِ کرم میں گزرے گی عمر　　کچھ امیدِ کرم میں گزرے گی

زندگی، یادِ دوست ہے، یعنی　　زندگی ہے، تو غم میں گزرے گی

اب کرم کا یہ ماحصل ہے کہ عمر　　یادِ عہد ستم میں گزرے گی

دل کو، یادِ نشاطِ وصل، نہ چھیڑ　　غم میں گزری ہے غم میں گزرے گی

حسرتِ دم بدم میں گزری عمر　　عبرتِ دم بدم میں گزرے گی

حشر کہتے ہیں جس کو اے فانیؔ　　وہ گھڑی شرح غم میں گزرے گی

مذکورہ بالا غزل کے صوتی نظام کی تفصیل اس طرح ہے۔

طویل مصوتے		67 =
صفیری مصمتے		33 =
دولبی مصمتہ (م)	31 =	53 =
دندانی مصمتہ (ن)	5 =	
انفی مصوتے	17 =	

اردو کے طویل مصوتے جو منہ کے پچھلے حصے سے گہرائی اور گمک کے ساتھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس غزل کے المناک موڈ سے ہم آہنگ ہیں۔ یہ فانی کے احساس الم کی چیخ بن کر نکلے ہیں جو غم کے اضطراب کو نہیں اس کی گہرائی کو ظاہر کرتے ہیں۔ یہ بہ لحاظ کمیت تعداد میں دوسرے مصوتوں کے مقابلے میں بہت زیادہ ہیں۔

53 انفی آوازیں (م، ن اور انفی مصوتے) غم کی اس چیخ کو سوزناک بنا دیتی ہیں۔ خاص طور پر دولبی انفی بندشیہ (stop) [م] بیان کو بین میں تبدیل کر دیتی ہے جس میں جذبات کے سیل کو صبر و ضبط کا ساحل (بندش لبی) مل جاتا ہے۔ [م] کے تالے ہونٹوں پر پڑ جاتے ہیں توصفیری آوازوں Fricatives کی سسک اور آہ غم کی گونج بن کر واردات قلبیہ کی وہ کیفیت پیدا کر دیتی ہے۔ جس کا تذکرہ شاعر ان الفاظ میں کرتا ہے۔

مرا دردیست اندر دل اگر گویم زباں سوزد
وگر در دم کشم ترسم کہ مغز استخواں سوزد

شاعر کا مغز استخواں واقعی جل جائے اگر 3 2 صفیری آوازیں اس کے غم و الم کو (س) (ش) اور (ز) کی سسکیوں اور (ہ) اور (غ) کی آہ و فغاں میں تبدیل نہ کر دیں۔ انفی آوازیں اگر 'دم کشم' کی کیفیت پیدا کرتی ہیں تو صفیری آوازیں بسط و کشاد کے ذریعے شاعر کے اندروں کو سبکسار کر دیتی ہیں اور اس طرح فانی

۶ زندگی نام ہے مر مر کے جیسے جانے کا
پر مسلسل عمل پیرا رہتے ہیں۔

اس غزل کا کلیدی لفظ 'غم' ہے اور کلیدی آواز (م)۔ طویل مصوتے اور صفیری آوازیں (م) کی شدت اور حدت اور "دردم کشم" کی کیفیت کو گھٹانے کا کام کرتی ہیں۔ ساری غزل وحدت تاثر سے معمور ہے۔ بات کا سلسلہ دیر و حرم سے شروع ہوتا ہے اور محبوب کے غم امیدِ کرم، یادِ عہد ستم' حسرت و عبرتِ دم بدم سے ہوتا ہوا حشر تک پہنچتا ہے۔ جس کی اہمیت فانی کی المیہ فکر میں صرف اس قدر ہے کہ وہ انسان کی شرح غم کا موقع فراہم کرتا ہے۔ تخاطب کی سطح مجاز سے زیادہ حقیقت کی جانب ہے۔ گو 'یادِ دوست' اور 'یاد نشاطِ وصل' کی تراکیب نے اسے مجاز کی سطح سے قریب رکھا گیا ہے۔ یہ واردات 'دل فانی' سے برآمد نہیں ہوئی ہے بلکہ اس 'فانیات' کی زائیدہ ہے جس نے فانی کے ذاتی الم کو کائناتی المیہ میں ڈھال دیا تھا۔

اس غزل کے صوتی نظام کی تہ میں بحر خفیف مقدس مجنون محذوف ـــــ فاعلاتن مفاعلن فعلن.... کا وہ تموج ہے جو دل فانیؔ کی تباہی "سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہے۔ایک طرف اس میں ارکان کشیدہ کی بہتات ہے، جس میں طویل مصوتے اور صفیری آوازیں اچھی طرح کھپ جاتی ہیں، دوسری طرف اس کی 'مدس' شکل جس میں درد م کشیدن، کو نگیز کرنے کی صلاحیت بدرجۂ اتم موجود ہے۔اگر یقین نہ آئے تو فاعلاتن مفاعلن فعلن کے چکر سے نکل کر اس بحر کو موسیقی کی اکائی میں لے آئیے۔

نانا نا   ننا ننا   نانا

اور گنگنا کر دیکھیے، فوراً آپ فکر کی گہرائیوں میں اتر جائیں گے۔ غالبؔ نے اس زمین پر الفاظ کا یہ آسماں بنایا ہے۔

دلِ ناداں! تجھے ہوا کیا ہے   آخر اس درد کی دوا کیا ہے

میرؔ اس انداز میں گنگناتے ہیں۔

قدر رکھتی نہ تھی متاع دل   سارے عالم کو میں دکھا لایا

مختلف اذہان اور مختلف شخصیتیں آواز کے زیر و بم نے لہجے کی یکسانیت پیدا کر دی ہے وہی غم ناک ضبط و تحمل کی کیفیات!

فانیؔ نے جب اپنی آواز کو سمیٹا ہے اس بحر کا سہارا لیا ہے۔

آہ اب تک تو بے اثر نہ ہوئی   کچھ تمھیں کو مری خبر نہ ہوئی

نظر آج ان سے رہ گئی مل کے   آخری کچھ پیام تھے دل کے

جلوہ بے چشم آشنا کیا ہے   میں ہی میں ہوں میرے سوا کیا ہے

قطرہ دریائے آشنائی ہے   کیا تیری شان کبریائی ہے

ضبط اپنا شعار تھا، نہ رہا　　دل پہ کچھ اختیار تھا نہ رہا

موت کا انتظار باقی ہے　　آپ کا انتظار تھا نہ رہا

واہمے کی یہ مشق پیہم کیا　　یاس و امید، شادی و غم کیا

موت جس کی حیات ہو فانیؔ　　اس شہید ستم کا ماتم کیا

مذکورہ بالا تمام غزلوں میں (فانیؔ کی کلیات میں اس بحر میں اور بھی غزلیں ہیں) صوت کا وہ آہنگ موجود ہے جس کی جانب اشارہ زیر نظر غزل کے تجزیے میں کیا گیا ہے.

زیر بحث غزل میں فکری لہجہ کو بیرا اور پُر عطا کیے گئے ہیں تیز رفتار (ر) سے جس کی تکرار اس غزل میں ۲۶ بار ملتی ہے۔ یہ [ر] ایک لرزشی آواز ہے جو اپنی سبک رفتاری کے لئے مشہور ہے۔ اس کی تکرار کے بغیر غزل کے گھٹنے اور بازو ٹوٹ جاتے اور صوتی نظام و غم فانیؔ، کے بوجھ کے تلے دب جاتا! " گزرے گی " کی ردیف میں یہ [ر] بار بار آئی ہے لیکن اس کا انتشار غزل کے تمام شعروں میں ایک خاص تناسب سے ملتا ہے۔ مثلاً شعر نمبر ا میں یہ 6 بار آئی ہے، نمبر ۲ میں 5 بار، نمبر 3 میں ایک با ، نمبر 4 میں 3 بار، نمبر 5 میں ۲ بار۔ نمبر 6 میں 5 بار اور نمبر ۷ میں 3 بار۔ غزل میں شعر ۳ ہی سب سے سست گام ہے

زندگی یادِ دوست ہے یعنی　　زندگی ہے، تو غم میں گزرے گی

ایسا نہیں کہ فانیؔ کی اس غزل کا صوتی نظام کُل کا کُل بے کھوٹ ہو۔ اصوات و معنیٰ کی کشمکش میں (جس کا عظیم سے عظیم شاعر تک کو کبھی کبھی شکار ہونا پڑتا ہے) فانی نے بھی بعض مقامات پر شکست کھائی ہے۔ اس شکست کا سبب اس قدر شاعر کی لاپرواہی نہیں جس قدر کہ زبان کا عجز ہے۔ شاعر کا عجز زبان نہیں بلکہ زبان کا عجز زبان! فانیؔ نے اس غزل میں دو بار معکوسی تھپک دار آواز [ڑ] کا استعمال کیا ہے۔

ع　دل کو یادِ نشاطِ وصل نہ چھیڑ

(پانچواں شعر)

ع وہ گھڑی شرحِ غم میں گزرے گی
(مقطع)

معکوسی [ڑ] یقیناً صوتی سیاق و سباق میں نہیں کھپتی، لیکن یہ ہند آریائی اردو کی ایک بنیادی آواز ہے، باوجود اس کے کہ ہمارے قواعد نویس اسے رائے مہملہ کے نام سے یاد کرتے آئے ہیں۔ غالب کی فانی نے اسے کمتر لیکن سلیقے سے استعمال کیا ہے۔ 'چھیڑ' اور 'گھڑی'، کا بدل اس غزل میں اردو کے دوسرے لفظ نہیں ہو سکتے، اس لئے یہاں 'معنی' نے 'صوت'، پر فتح پائی ہے۔

اس غزل میں دو صوتی گانٹھیں اور بھی ہیں۔ تیسرے شعر کا لفظ "دوست"

ع زندگی یادِ دوست ہے یعنی

اور دوسرے، پانچویں اور چھٹے شعر کا لفظ 'عمر'

2

کچھ امید کرم میں گزری عمر

5

اب کرم کا یہ ماحصل ہے کہ عمر

6

حسرت دم بدم میں گزری عمر

اردو اپنے صوتی ارتقا میں اب تاریخ کی اس منزل پر پہنچ گئی ہے جہاں مصمتی خوشے (Consonant — clusters) اس کے تنِ نازک پر گراں گزرتے ہیں۔ وہ انھیں تخفیف یا اضافہ حرکت کے ذریعہ توڑ دیتی ہے اور جب شاعر صحت تلفظ کی خاطر ایسا نہیں کرتا تو صوتی گنجلک کا شکار ہو جاتا ہے۔ فانی ذرا سی احتیاط سے کم از کم دوسرے شعر سے اس لفظ کو حذف کر سکتے تھے۔ مثلاً یہ اشعار۔

دیر میں یا حرم میں گزرے گی   عمر تیرے ہی غم میں گزرے گی

کچھ امیدِ کرم میں گزری عمر   کچھ امیدِ کرم میں گزرے گی!

دیر میں یا حرم میں گزرے گی عمر تیرے ہی غم میں گزرے گی

کچھ امیدِ کرم میں گزری ہے کچھ امیدِ کرم میں گزرے گی

دوسرے شعر کے 'گزری' اور 'گزرے' کا فاعل اس سے ماقبل شعر میں 'عمر' موجود ہے۔ اس لئے بلاغت اور ایجاز دونوں کا تقاضا ہے کہ دوسرے شعر میں فاعل محذوف رہے اس طرح چھٹے شعر

حسرتِ دم بدم میں گزری عمر
عبرتِ دم بدم میں گزرے گی

کو اب بآسانی تیسرا شعر بنایا جا سکتا ہے۔

تیسرے شعر میں 'دوست' میں جو صوتی خوشہ ملتا ہے اس کو لفظ 'یار' بدل کر دور کیا جا سکتا تھا یعنی

ع زندگی یادِ دوست ہے یعنی

کے بجائے

ع زندگی، یادِ یار ہے یعنی

لیکن یہ صوتی بہتری معنوی کمتری کی قیمت پر ہو گی۔ اس لئے کہ 'دوست' تائے زائدہ کے باوجود معنوی اعتبار سے زیادہ وقیع لفظ ہے۔ جس طرح

ع یار سے چھیڑ چلی جائے اسدؔ

کو

ع دوست سے چھیڑ چلی جائے اسدؔ

نہیں کیا جا سکتا۔ اسی طرح فانیؔ کے مصرع میں 'یادِ دوست' اس غزل کے قصر کو منہدم کر دینے کے

مرادف ہو گا۔ یہ اس بات کی دلیل ہے کہ صوتی آہنگ پر معنٰی کا زبردست دباؤ ہوتا ہے اور اسے اکثر اس کی قیمت پر گوارا کرنا پڑتا ہے۔ موثر شعر نہ ہو تو نرا صوت ہے۔ نہ قواعد اور نہ صرف معنٰی یہ تخلیق کے گڑھاوے سے مکمل شکل میں برآمد ہوتا ہے، جہاں تک نہ ابھی لسانیات کی رسائی ہو سکی ہے اور نہ نفسیات کی۔ صرف اس قدر کہا جا سکتا ہے کہ تلاش جاری ہے۔

اصغر گونڈوی کا ایک نقّاد
نیاز فتحپوری

۱۹۶۱ء میں دیئے گئے ایک انٹرویو میں نیاز فتح پوری نے ٹیگور کی گیتان جلی کے بارے میں جس کا انھوں ۱۹۱۴ء میں "عرضِ نغمہ" کے نام سے معرکتہ الآرا ترجمہ کیا تھا کہا تھا:

"ٹیگور کی شاعری داستانِ ناآسودگی و ناتمامی تھی اور زندگی بھی یکسر حسرتِ ناکامی۔ فرق یہ تھا کہ ٹیگور کے سامنے خالص حقیقت تھی اور میرے سامنے خالص مجاز۔ حقیقت ان کی سمجھ میں نہ آئی، مجاز میرے ہاتھ نہ آیا آخرکار ہم دونوں صوفی ہو گئے۔"

حقیقی تصوف کی جانب، اس "مجازی صوفی" کا رویہ تمام عمر معاندانہ رہا۔ چنانچہ ۱۹۳۵ء میں جب اصغر گونڈوی نے اپنا دوسرا مجموعۂ کلام "سرودِ زندگی" شائع کیا اور نیاز کے پاس بغرضِ تبصرہ بھیجا تو نیاز نے ایک طویل مضمون کے ذریعے ان الفاظ میں اس کا تعارف کرایا:

"اس (مجموعے) کی ہر غزل بجائے خود ایک 'نظم' کی حیثیت رکھتی ہے۔ نظم سے مراد اس شاعری سے ہے جو تغزل

سے کوئی علاقہ نہ رکھتی ہو۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ (اصغر صاحب)۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔
خوش قسمتی سے ایک صاحب حال و قال صوفی بھی ہیں اور ظاہر ہے کہ
جب ایک صوفی حال سے گزر کر قال میں آتا ہے تو وہ اکثر شعر ہی کہتا ہے۔
اور صرف اپنے لیے یعنی وہ خود کہتا ہے اور خود ہی اس کو سمجھنا چاہتا ہے۔
چنانچہ اصغر صاحب کی شاعری کا بھی اکثر حصّہ اسی قسم کا ہے کہ اگر کسی کو تصوف
کے مدارج عالیہ حاصل ہوں تو اس بدنصیب کو ہمیشہ اپنے قصورِ فہم کا
اعتراف کرنا پڑے گا اور باوجود انتہائی کوشش کے وہ اس حقیقت کا
ادراک نہ کر سکے گا جو الفاظ کے اندر محصور ہو کر شاید کبھی شرمندۂ معنی
نہیں ہو سکتی۔ یہ خیال میں نے صرف اپنی پلید ذہنیت کو سامنے رکھ کر ظاہر
کیا ہے۔ جو آج سے نہیں بلکہ ابتدا ہی سے مجھ پر مسلط ہے۔"

نیاز کے خیال میں غزل کا موضوع صرف "حسن و عشق" ہو سکتے ہیں اور وہ بھی خالص
مجازی۔ لکھتے ہیں "میں سچ کہتا ہوں کہ فارسی کے صوفی شعرا کی غزلوں میں مجھے کوئی
لطف نہیں آیا، اردو والوں کا کیا ذکر ہے کہ یہاں تو سوائے نقل و اتباع کے وہ بر
خود غلط جوش بھی نہیں جو ان کے یہاں پایا جاتا ہے۔
...... غزل نام ہے ان باتوں کا جو گوشت پوست والے عاشق اور گوشت پوست
والی معشوقہ کے درمیان ہوا کرتی ہیں ..... الغرض یہ جھاڑ پھونک والی شاعری مجھے
کبھی پسند نہیں آئی اور باوجود انتہائی غور و فکر کے آج تک اس کا مصرف میری
سمجھ میں نہیں آیا۔"

نیاز ایسا لکھتے وقت یہ بھول جاتے ہیں کہ وہ فارسی میں بیدل کی شاعری کو
کمالِ فن سمجھتے تھے اور اردو میں میر کے ساتھ وہ مسلسل درد کا نام لیتے رہے ہیں۔ اس
لیے یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ کور ذوق نہیں لیکن انھیں جو للّٰہی 'صوفی' اور 'مولوی' سے تمام
عمر رہی ہے اس نے ان کے نظریۂ انتقادات (انھیں کی اصطلاح ہے) کو محدود کر دیا ہے۔

ظاہر ہے تنقیدِ ادب میں جب آپ پہلے سے اپنی پسند اور ناپسند پر مبنی کلیات
قائم کر لیں تو اس کا اثر آپ کی عملی تنقید پر پڑنا لازم ہے۔ نیاز کے علاوہ کسی دوسرے
اہلِ ذوق نے نہ تو غزل کو مجازی حسن و عشق کے موضوعات تک محدود رکھا ہے اور

نہ متصوفانہ شاعری کو یکسر مہمل کہا ہے۔ ایسا ہوتا تو اقبال کے کلام کا بیشتر حصہ مہمل قرار دیا جاتا۔ حالاں کہ اقبال کے قائل نیاز بھی رہے ہیں۔

میں سمجھتا ہوں کہ نیاز نے اصغر کے کلام پر تبصرہ کرتے وقت صرف دو مفروضات کو سامنے رکھا ہے۔ پہلا یہ کہ غزل کا دامن صرف "سخن بہ زباں گفتن" تک محدود رہنا چاہتے اور دوسرا یہ کہ شاعر کے پرِ پروازِ تخیل کی رسائی مجاز سے آگے نہیں ہونا چاہتے۔ ان مفروضات کی رو سے بلیک، رلکے، ریمبو اور اقبال جیسے شاعروں کی شاعری کا بیشتر حصہ مردود ہو جاتا ہے۔

دراصل غزل بنیادی طور پر ایک ہیئتِ شعری کا نام ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے اسکا سانچہ متعین ہے لیکن موضوع کے اعتبار سے یہ حسن و عشق کے قید و بند کو بہت پہلے توڑ چکی ہے۔ اردو غزل کے باوا آدم ولی فرما چکے ہیں:

شغل بہتر ہے عشق بازی کا
کیا حقیقی و کیا مجازی کا

اس کی تگ و تاز نہ صرف فلسفہ و تصوف تک رہی ہے، اقبال اس جام میں "آتش خودی" بھر چکے ہیں:

نہ زباں کوئی غزل کی نہ غزل سے آشنا میں
کوئی دلکشا صدا ہو، عجمی ہو یا کہ تازی

اور موجودہ زمانے کا شاعر اس میں 'شعلہ سیاست' انڈیل چکا ہے:

قتل کرتے سرِ بازار نہ دیکھا نہ سنا
ہم نے تجھ سا بھی کوئی یار نہ دیکھا نہ سنا
رات بھر ساتھ رہے صبح کو پھر قتل کیا
یہ تماشہ میری سرکار نے دیکھا نہ سنا

جب غزل کو ایک ہیئت اور سانچہ تسلیم کر لیا گیا تو اس پر عشق مجازی کی قید و بند لگا کر باقی تمام غزلوں کو رد کرنا، کہناں کہاں تک جائز ہے۔ جیساکہ نیاز نے 'سرودِ زندگی' کی غزلوں کے بارے میں لکھا ہے۔

"آپ تمام صوفیہ کے کلام کا مطالعہ کر جائیے سوائے چند مخصوص الجھے ہوئے خیالات کے آپ کو کوئی نئی بات نہ ملے گی۔

مثلاً:

۱. تو میں ہے، میں تو ہوں، پھر تو تو کیسا، میں میں کیوں؟

۲. تو ہی شاہد ہے، تو ہی مشہود ہے، پھر مشاہدہ کیسا؟

۳. تو نے مجھے دیکھا، مگر تو مجھ میں ہے اس لیے تو نے خود کو دیکھا اور مجھے کیا دیکھا اپنے کو دیکھا، نہ دیکھ سکنے کو دیکھا۔

۴. قطرہ دریا ہے اور دریا قطرہ، نہ معلوم قطرہ دریا میں سمایا ہوا ہے یا یا دریا قطرے میں۔

۵. حجابِ حسن خود حسن ہے اور حسن خود حجاب، اس لیے نہ حسن حسن رہا اور نہ حجاب حجاب۔

۶. وہی ساز کا تار ہے اور وہی ساز، وہی مغنی ہے اور وہی گوش بر آواز پھر یہ صدائے لن ترانی کیسی وغیرہ وغیرہ۔"

میں نے تاریخ تنقید ادب میں اسقدر سادہ لوحی اور کہیں نہیں دیکھی۔ اس طرح تو مجازی حسن و عشق کے موضوعات کو بھی تنقید کی ڈبیا میں بند کیا جا سکتا ہے۔ میرے بی۔ اے کے ایک کلاس فیلو جنہیں قدرت نے ذوقِ شعر سے بالکل محروم رکھا تھا لیکن درسیات کی رو سے فارسی کی غزلیات کا مطالعہ جن کے مقدر میں لکھ دیا گیا تھا، اپنے ساتھیوں سے اکثر نہایت معصومیت سے پوچھتے کہ بھئی تمھاری غزل کا محبوب بھی عجیب محبوب ہے۔ اس کی تصویر بنائی جائے تو کیا بھتنی نظر آتی ہے۔ بالوں کی جگہ کالے کالے ناگ لٹکتے ہوتے، ابروؤں کی جگہ دو شمشیریں لٹکی ہوتیں، پلکوں کی جگہ بے شمار تیر پیوست، قامت کبھی چلتا ہوا سرو ہے تو کبھی قیامت، کبھی اس کے پاؤں کے نیچے دل ہے کہ (ع اک ذری آپ کو زحمت ہو گی) اور کبھی ع برہنہ پا ہے تو ہر نقشِ پا گلابی ہے الخ

ہم لوگ اپنے ہم سبق کی سادہ اور راتی پر ہنس کر رہ جاتے لیکن ہم نیاز کی کور ذوقی کو تمسخر میں نہیں اڑا سکتے اس لیے کہ ان کے اس تبصرے نے اس صدی کے ایک باکمال غزل گو کی شہرت کو بری طرح مجروح کیا ہے۔ نیاز نے "سرود زندگی" کی غزلوں میں تین قسم کے اشعار کی نشاندہی کی ہے۔ "ایک وہ جو واقعی صحیح تغزل کے معیار پر پورے اترتے ہیں..... دوسری قسم ان اشعار کی ہے جن کا مفہوم تو کھینچ تان کے پیدا کیا جا سکتا ہے لیکن

غزل سے ان کا کوئی علاقہ نہیں اور تیسری قسم میں وہ اشعار داخل ہیں جو نہ غزل ہیں نہ نظم اور جن میں شاعر اپنے مقصود کو ظاہر کرنے میں کامیاب ہی نہیں ہوا ہے، سب سے پہلے میں اسی موخرالذکر قسم کے اشعار پیش کرنا مناسب سمجھتا ہوں۔ ان میں سے اکثر اشعار میں مفہوم پیدا کرنے کے لیے نیاز نے اصلاح کی زحمت بھی کی ہے۔

ترک مدعا کر دے عین مدعا ہو جا
شان عبد پیدا کر مظہر خدا ہو جا

نیاز: "سوائے لفظوں کی الٹ پھیر کے اس میں قطعاً کوئی مفہوم نہیں"

قطرۂ تنک مایہ بحر بیکراں ہے تو — اپنی ابتدا ہو کر اپنی انتہا ہو جا

نیاز: "میں نے بہت کوشش کی کہ اس کا کوئی مفہوم پیدا کر سکوں لیکن کامیاب نہ ہوا!.... کسی چیز کا 'اپنی ابتدا ہونا اور پھر اپنی انتہا ہو جانا' عجیب و غریب معمہ ہے۔"

یہ راز ہے میری زندگی کا — پہنے ہوئے ہوں کفن خودی کا

نیاز: "بجائے 'راز' کے 'حال' یا 'رنگ' کہنا چاہیے تھا۔ صرف ایک لفظ راز نے شعر کو بے معنی کر دیا۔"

عالم پہ ہے اک سکونِ بے تاب — یا عکس ہے میری خامشی کا

نیاز: "اگر پہلا مصرع یوں ہوتا ع ہے بحر پر اک سکون بے تاب

دوزخ بھی ایک جلوۂ فردوس حسن ہے — جو اس سے بے خبر ہے وہی ہے عذاب

نیاز: "اگر دوزخ کو فردوس حسن کا جلوہ کہنا درست ہو سکتا ہے تو فردوس کو نمونہ جہنم بھی کہہ سکتے ہیں۔ نیاز یہ بھول جاتے ہیں کہ غالب نے بھی "سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی" کے لیے فردوس میں جنّت کو ملا دینے کا مشورہ دیا تھا۔

میری ندائے درد پہ کوئی صدا نہیں — بکھرا دیے ہیں کچھ مہ و انجم جواب میں

نیاز: "دوسرا مصرعہ پہلے سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔"

کیوں نہیں، فراقِ یار میں تسکین کے لیے فطرت نے اختر شماری کا موقع فراہم کیا ہے۔

اب کون تشنگانِ حقیقت سے یہ کہے — ہے زندگی کا راز تلاشِ سراب میں

نیاز: "اگر زندگی کا راز واقعی تلاش سراب ہے تو موت کا راز جستجوئے حقیقت ہے" کاش نیاز "سعی مسلسل" کے مفہوم تک پہنچ سکتے۔

کچھ شورشوں کے نذر ہو خون عاشقاں

کچھ جم کے رہ گیا اسے حرماں بنا دیا

نیاز: "یہ بالکل جدید انکشاف ہے کہ جس چیز کو یاس و حرماں کہتے ہیں
وہ عاشقوں کا منجمد خون ہے"

جو خون بہہ گیا اسے امید کر دیا

جو جم کے رہ گیا اسے حرماں بنا دیا

تصوف کے شعر کو کس طرح طب و جراحی کا موضوع بنا دیا گیا ہے۔ "جو جم" کا تنافر لفظی بھی ملاحظہ ہو
اور سنئے اصغر کا وہ شعر جسے بار بار ناقدین شعر نے نقل کیا ہے۔

اے شیخ وہ بسیط حقیقت ہے کفر کی　　　کچھ قید و رسم نے جسے ایماں بنا دیا

نیاز کا ارشاد ہے "یہ شعر بھی بالکل بے معنیٰ ہے، کیوں کہ ایمان کی حقیقت یہ بتانا کہ فی الاصل
کفر ہے، عجیب بات ہے" نیاز اپنے محبوب شاعر میر کے اس شعر کو بھی مہمل کہیں گے۔

...... زنار ہے تسبیح سلیمانی کا

یہ تو ہوئے نیاز کی نظر میں اصغر کے مہمل اشعار اس لیے کہ ان میں دعوی ہے ثبوت
نہیں۔ دوسرے الفاظ منطق سے عاری ہیں۔ لیکن نیاز کو یہ معلوم نہیں کہ شاعری کی اپنی منطق
ہوتی ہے جس کے لیے تشبیہ کا جگر چاک کرنا پڑتا ہے اور استعارے کے دل میں اترنا پڑتا ہے۔
سید سلیمان ندوی نے علامہ اقبال کی مثنوی اسرار خودی کے بعض الفاظ و محاورات اور تشبیہات
و استعارات پر اعتراض کیے تھے۔ اقبال نے ان کے لفظی اعتراضات کو اکثر جگہ تسلیم کر لیا لیکن
تشبیہات و استعارات کے بارے میں بڑے احترام سے معذرت چاہی اس لیے کہ یہ شاعر اور
اس کے تخیل کا معاملہ ہے جسے لغت داں اور منطقی نہیں سمجھ سکتا۔ مجھے کچھ اس قسم کا معاملہ اصغر
اور نیاز کے مابین نظر آتا ہے!

اسی طرح نیاز اصغر کے کلام کے اس حصے پر تبصرہ کرتے ہوئے "جس میں مفہوم تو
ہے لیکن کوئی نہ کوئی نقص ضرور پایا جاتا ہے" اکثر شعری تلازمات اور استعارات کو ان کی
مکمل شکل میں دیکھنا چاہتے ہیں" حالانکہ نامکمل یا ادھوری تشبیہات اور پیکروں کا اپنا
حسن شعری ہوتا ہے۔

حسن کرشمہ ساز کا بزم میں فیض عام ہے
جانِ بلاکشاں بھی آج غرق ہے موجِ نور میں

نیاز لکھتے ہیں "موجِ نور کے استعمال کا کوئی قرینہ شعر سے ظاہر نہیں۔ پہلے مصرعے میں حسنِ کرشمہ ساز لکھا ہے اور موجِ نور کو اس سے کوئی نسبت نہیں۔" حالانکہ موجِ نور کا اشارہ صاف "مے، تابناک" کی جانب ہے۔

اس دن بھی میری روح تھی محو نشاطِ دید — موسیٰ الجھ گئے تھے سوال و جواب میں

نیاز کی اصلاح کے بعد: اس دن بھی میری روح تھی محو جمال جب۔
موسیٰ الجھ رہے تھے سوال و جواب میں۔ "محو جمال جب" کے صوتی تنافر پر نظر رہے۔

مجبوریٔ حیات میں رازِ حیات ہے — زنداں کو میں نے روزنِ زنداں بنا دیا

نیاز لکھتے ہیں دوسرے مصرعے کی بے تعلقی پہلے سے ظاہر کرتے ہوئے ڈرتا ہوں مبادا اس میں بھی کوئی رازِ پنہاں ہو۔" یہ قطعاً تنقید نہیں تضحیک ہے ورنہ شعر کا مفہوم صاف ہے۔
نیاز کے ذہن نے اصغر کے اس قسم کے عام مقبول اشعار کو بھی سمجھنے سے انکار کر دیا ہے:

یوں مسکرائے جان سی کلیوں میں پڑ گئی — یوں لب کشا ہوئے کہ گلستاں بنا دیا

اس شعر میں نیاز کو فاعل کی تلاش ہے۔

چاہیئے داغِ معصیت اس کے حریمِ ناز میں — پھول یہ ایک بھی نہیں دامنِ پاک باز میں
اب وہ عدم عدم نہیں پرتوِ حسن یار سے — باغ و بہار بن گیا آئینہ دستِ ناز میں

یا ایسے اشعار:

مجاز کا بھی حقیقت سے ساز رہنے دے — یہ راز ہے تو ذرا حسنِ راز رہنے دے
حیاتِ تازہ کی رنگینیاں نہ مٹ جائیں — ابھی یہ مرحلۂ عمر دراز رہنے دے
عکس کس چیز کا آئینۂ حیرت میں نہیں — تیری صورت میں ہے کیا جو میری صورت میں نہیں

حسن بن کر خود کو عالم آشکارا کیجیے — پھر مجھے پردہ بنا کر مجھ سے پردہ کیجیے

دے مسرت مجھے اور عینِ مسرت مجھ کو — چاہیئے غم بھی باندازۂ راحت مجھ کو

رقص مستی دیکھتے جوش تمنا دیکھتے ۔۔۔ سامنے لاکر تجھے اپنا تماشا دیکھتے

میں سمجھتا تھا مجھے ان کی طلب ہے اصغر ۔۔۔ کیا خبر تھی وہی لے لیں گے سراپا مجھ کو

نیاز کا خیال ہے کہ "یہ تمام اشعار نہ صرف یہ کہ تغزل سے خالی ہیں بلکہ مفہوم سے بھی یکسر بے گانہ" اس لیے کہ ان میں دعویٰ ہے تو ثبوت نہیں۔ صرف چند خوبصورت الفاظ کو ان میں جمع کر دیا گیا ہے۔

'سرود زندگی' کے تین چار سو اشعار میں سے نیاز صرف بارہ شعر ایسے منتخب کر سکے ہیں جنھیں وہ "اس عالم آب و گل کی شاعری" کہہ سکتے ہیں۔ حالانکہ ان ایک درجن اشعار میں سے بھی ایسے ہیں جن پر تصوف کی چھوٹ پڑ رہی ہے۔

ترا جمال ہے تیرا خیال ہے، تو ہے ۔۔۔ مجھے یہ فرصت کاوش کہاں کہ کیا ہوں میں

نیاز کا شعر اور غزل کے موضوعات کا تصور بہت محدود ہے۔ وہ اس کے منکر ہیں کہ شاعری کی بہت سی سطحات ہیں اور غزل کی ہیئت کو ان تمام سطحات پر کامیابی کے ساتھ استعمال کیا جا سکتا ہے۔ غزل ایک پیمانہ ہے جس میں جس طرح کی کشیدہ دل چاہیے بھر دیجئے۔ اقبال نے فلسفیانہ غزلیں لکھی ہیں جس کے پس منظر میں ان کے فلسفہ خودی کی مابعد الطبیعات ہے۔ اصغر کا فکری پس منظر وحدت الوجود کے ماورائی تصورات ہیں۔ اگر نیاز کو تصوف سے چڑھ تھی (جیسا کہ ان کی تحریروں سے ثابت ہے)، تو وہ اصغر کی شاعرانہ واردات کو سریت کے پیمانے سے ناپ سکتے تھے۔ وہ ان سے ایک خاص سطح پر پرواز کرنے کا حق کیوں چھین لینا چاہتے ہیں۔ موجودہ علم اور سائنس نے سریت کی گہرائیاں کم نہیں کی ہیں اور بڑھا دی ہیں۔

بڑھے گا اور زمانے میں اضطراب خرد
مگر جنوں میں بھی گہرائیاں بڑھیں گی ابھی

اس لیے شاعر کی کسی نہ کسی مابعد الطبیعاتی سطح پر پرواز جاری رہے گی اور اس کے ساتھ اس کا تخیل اشیا کی ایسی مماثلتیں اور الفاظ کے ایسے تلازمات تلاش کرتا رہے گا جو اچھوتے اور نایاب ہیں جو بعض کے لیے خیرگی اور تیرگی کا باعث ہوں گے اس لیے کہ ان کی نظر اور ان کا دماغ ان کا عادی نہیں رہا ہے۔ نیاز لاکھ کہیں کہ "مجھے تو یہ بالکل درود شریف کا ٹکڑا معلوم ہوتا ہے" اصغر کے اس شعر میں معنی کی جو تہہ داری ہے وہ اہل ذوق کی نظر میں روشن ہے:

اصغر غزل میں چاہیے وہ موجِ زندگی
جو حسن ہے بتوں میں جو مستی شراب میں

آخر نیاز بیدل کے کلام کو حاصلِ کلام کیوں سمجھتے رہے۔ اگر ان کا تخیل بیدل کی شاعری کی پر اسرار راہوں پر گامزن ہو سکتا ہے تو اصغر کے کلام کی نسبتاً روشن راہوں پر وہ کیوں نہیں چل سکا۔ اتفاق کی بات ہے کہ نیاز نے اصغر کے جن اشعار کو مہمل یا بے معنیٰ بتایا ہے ان کی داد ابوالکلام آزاد اور رشید احمد صدیقی جیسے صاحبانِ ذوق نے دی ہے۔ نیاز نے اصغر کے بعض اشعار پر اصلاح دے کر یہ ثابت کر دیا ہے کہ وہ شعری زبان میں رعایتِ لفظی اور مناسبات معنوی کو سب کچھ سمجھتے ہیں۔ اصغر کے ایک شعر کی اصلاح انھوں نے یوں کی ہے:

اصغر: کبھی سنا کہ حقیقت ہے میری لاہوتی
کہیں یہ ضد کہ ہیولائے ارتقا ہوں میں

نیاز کے لیے 'ضد' کا مترادف لانا ضروری ہو گیا اور اس عمل میں انھوں نے اصغر کے شعر کا ستیاناس اس طرح کیا ہے:

کبھی یہ ہٹ کہ حقیقت ہے میری لاہوتی
کبھی یہ ضد کہ ہیولائے ارتقا ہوں میں

اس میں مترادفاتی تناسب تو پیدا کر دیا لیکن لفظ 'ہٹ' کے صوتی اور غیر شاعرانہ مرتبے پر بالکل نظر نہ رکھی۔

شاعری کرتے وقت اصغر کا تخیل فلسفہ و فکر کی جن پر اسرار راہوں سے گزرتا تھا، اظہار کے لیے وہاں زبان قاصر رہ جاتی ہے۔ اس عجز کا اعتراف تمام بڑے شاعروں نے کیا ہے۔ خیال کا دہکتا ہوا انگارہ الفاظ کا لباس اختیار کرتے ہی کجلا جاتا ہے۔ اصغر نے بھی تخلیقی عمل کی اس مجبوری کا اعتراف ان لفظوں میں کیا ہے:

نوائے راز کا سینے میں خون ہوتا ہے
ستم ہے لفظ پرستوں میں گھر گیا ہوں میں

اس میں شک نہیں کہ اصغر کی شاعری کو سمجھنے والے کم اور نیاز کی طرح نہ سمجھنے والوں کی تعداد زیادہ ہے۔ مجنوں گورکھپوری کے خیال میں انھوں نے عشقِ حقیقی کو

عشقِ مجازی کے رنگ میں پیش کیا ہے۔ ایک نقاد نے ان کے یہاں 'سوزِ عشق' کی کمی کا گلہ کیا ہے۔ علی سردار جعفری نے ان کے تصوف کو 'بے وقت کی راگنی' کے نام سے یاد کیا ہے۔ ان سب کو اصغر کا جواب یہ ہوگا:

زمانہ آرہا ہے جب اسے سمجھیں گے سب اصغر
ابھی تو آپ خود کہتے ہیں خود تنہا سمجھتے ہیں

میرا شعری تجربہ

میں نسلاً قصبہ قائم گنج (ضلع فرخ آباد۔ یو۔ پی) کے ایک پٹھان گھرانے سے تعلق رکھتا ہوں۔ میری ددھیال میں سخن فہمی کے ذوق کے باوجود کوئی سخنداں نہیں ہوا تھا۔ البتہ میرے ننھیال میں میرے ماموں غلام ربانی تاباںؔ کو اس لحاظ سے مجھ پر فوقیت حاصل رہی ہے۔ ہم دونوں کے آگے پیچھے خاندان کے کسی اور فرد نے سخنوری کو اپنا فن نہیں ٹھہرایا۔ لیکن جہاں تک سخن فہمی کا تعلق ہے میرے دو چچا ڈاکٹر ذاکر حسین اور ڈاکٹر یوسف حسین شعر کا بہت اچھا ذوق رکھتے تھے۔ ناقد اقبالؔ و غالبؔ کی حیثیت سے ڈاکٹر یوسف حسین اردو داں حلقے سے کسی تعارف کے محتاج نہیں۔ لہٰذا سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ صلاحیت مجھ میں کہاں سے آئی اور کب پیدا ہوئی؟ اپنے ذہنی سفر کی ایسی دلچسپ داستاں کا سرا آج اٹھانا چاہتا ہوں!

جب میں جامعہ ملیہ اسلامیہ میں اسکول کا طالب علم تھا (33-1927) تو وہاں کے ادبی ماحول میں اچھے اشعار سننے اور پڑھنے کے بے شمار موقع ملتے تھے۔ اقبالؔ غالبؔ اور حالی کی دھوم تھی جن کے بے شمار اشعار (اکثر بغیر سمجھے ہوئے) ہماری نوک زبان پر رہتے۔ بیت بازی ہم لوگوں کا محبوب مشغلہ تھا جس سے شاعرانہ صلاحیت کو مہمیز ملتی۔ دوسرے ہم جماعتوں کے ساتھ اس زمانے میں اکثر تک بندی کرتا۔ جس سے اوزان اور قوافی کی بہرحال مشق ہو جاتی۔ 1932 میں مجھے نذیر نیازی صاحب استاد جامعہ ملیہ کے ساتھ کشمیر جانے کا موقع ملا۔ راستے میں لاہور میں قیام کیا انھیں کی بدولت علامہ اقبال کے در دولت تک رسائی ہوئی۔ نذیر نیازی صاحب نے علامہ سے میرا

تعارف کراتے وقت یہ بھی کہا کہ انھیں آپ کی پوری بانگِ درا ازبر ہے۔ علامہ مسکرا کر رہ گئے اور میں پھول کر۔ اس کا تذکرہ میں اس لئے کر رہا ہوں کہ علامہ اقبال کی شخصیت کا پہلا تاثر مجھ پر اچھا نہیں پڑا۔ میرے ذہن میں جو ایک شاعر کی سج دھج تھی اس سے انھیں بالکل مختلف پایا۔ اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے شعر کے ساتھ میرا شاعر کا تصور کیا رہا ہوگا۔

میرا یہ سفرِ کشمیر اس لحاظ سے بھی یادگار ہے، کہ روئے زمین کی اس فردوس بریں میں ایک دن اچانک یہ شعر میری زبان پر آگیا۔ ؎

نہیں نہیں، نہیں جاتے تم اس طرف کو مگر
قدم قدم یہ لرزہ قدم کا کیسا ہے؟

جہاں تک مجھے یاد پڑتا ہے اس شعر کی بنیاد میں کوئی واردات نہیں تھی بلکہ یہ روایت کے زور پر برآمد ہوا تھا۔ یہ اس قدر کلاسیکی زبان و آہنگ لئے ہوئے تھا کہ عرصے تک مجھے خیال رہا کہ یہ شعر میرا نہیں کسی استاد کا ہے جو میری زبان پر آگیا ہے۔ لیکن بعد کو نکلا میرا ہی۔

1933 میں میں اپنے چھوٹے چچا ڈاکٹر محمود حسین کے ساتھ ایک لخت ڈھاکے منتقل ہو گیا۔ اسی سال ان کا ڈھاکہ یونیورسٹی کے شعبہ تاریخ میں بہ حیثیت ریڈر تقرر ہوا تھا۔ اس نقل مکانی اور اجنبی لسانی ماحول نے میری ابھرتی ہوئی شاعرانہ صلاحیت کا گلا گھونٹ دیا۔ وہاں مجھے ٹیگور کے بنگالی نغموں اور سنگیت کو سننے کا موقع تو ملا لیکن میں اردو شاعری سے دور ہوتا گیا۔ یہ صورت حال چار سال یعنی 1937 تک قائم رہی۔ جب میں نے ڈھاکہ بورڈ سے میٹرک کا امتحان پاس کیا تو اس وقت میری عمر سولہ سال کے قریب تھی، یعنی آغاز شعر و شباب کا زمانہ۔ ناموافق ماحول میں میں طائر قفس کی طرح پھڑپھڑاتا لیکن دو غزلوں، چند متفرق اشعار اور شیلانگ کی جھیل پر ایک نظم کے سوا کچھ برآمد نہ ہو سکا۔ چونکہ یہ سب لائق اعتنا نہ تھے۔ اسلئے محفوظ کرنے کی کوشش بھی نہیں کی اس قدر یاد ہے کہ انٹرمیڈیٹ کالج کے طلبا کی میگزین میں ان میں سے ایک غزل شائع ہوئی تھی۔

ڈھاکے کے چار سال کا قیام البتہ میرے ذوقِ شعری کی خاموش تربیت کا زمانہ رہا۔ دل میں شباب و شعر کا ایک طوفان موجزن رہتا۔ لیکن اظہار اور ابلاغ پر قدرت نہ ہونے کی وجہ سے کوئی لائق اعتنا چیز تخلیق نہ ہو سکی۔ اس زمانے میں اردو اور فارسی میرے اختیاری مضامین

رہے لیکن ان کے پڑھانے والے بنگالی مولوی تھے۔ عندلیب شادانی مرحوم اس وقت یونیورسٹی کے شعبۂ فارسی میں ضرور موجود تھے لیکن میری دست رس سے دور تھے۔ البتہ کبھی کبھی وہ ہمارے یہاں آئے تو ان چند گھنٹوں میں ان کے شاعرانہ لطائف سے دل کی گرمی بڑھ جاتی تھی۔

ان گیتوں کے سلسلے میں چند اشارات کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔

(۱) ان میں ٹیگور کی گیتانجلی اور ہندی کے چھایا وادی کویوں کی چھاپ ضرور ملے گی لیکن ہر جگہ شاعر کے دل کی دھڑکن اور ذاتی واردات کا اثر موجود ہے۔ یہ اس لیے بھی کہ یہ میرے لیے شکست دل، کا زمانہ رہا ہے۔ میں نے بہ یک وقت ایک گوشت پوست کے پیکر اور ایک 'پرچھائیں' سے محبت کی تھی۔ یہ 'چھایا' اور 'مایا' کی کشمکش کا کھیل تھا۔ میں اس کی تفصیل فراہم کرنا نہیں چاہتا البتہ ان گیتوں کے بین السطور ایک حساس اور زخمی دل ضرور مل جائیگا۔ مجھے یہ گیت اس لئے پسند ہیں کہ یہ عشقیہ واردات کا صحیح عکس ہیں۔ صرف کہیں کہیں روایت نے انھیں ماورائی بنا دیا ہے۔

(۲) ان گیتوں کے سلسلے میں دوسری اہم بات ان کی زبان ہے۔ اردو کے گیت نگار بیشتر ایک ملی جلی زبان لکھتے ہیں۔ کھڑی بولی میں برج بھاشا کا پٹ ملا دیتے ہیں۔ میں نے شروع سے ٹھیٹھ کھڑی کے ٹھاٹ کو قائم کر رکھا ہے۔ اسلئے یہ آسان اردو یا 'ہندوستانی' کا نمائندہ کہے جا سکتے ہیں یہ لسانی خصوصیت اردو کے کسی دوسرے گیت نگار میں نہیں ملے گی۔

ان گیتوں کا منتہا میرا روپک " روپ بنگال " ہے جو ۱۹۴۷ میں عین اس وقت لکھا گیا تھا جب موج خون سر سے گزر رہی تھی۔ چوں کہ " دونیم " (مجموعۂ کلام) کے پہلے ایڈیشن میں اس پر کوئی تشریحی نوٹ نہیں لکھا گیا تھا۔ اس لئے یہ بیشتر نقادوں کے سروں پر سے گزر گیا۔ ایک ترقی پسند نقاد نے شاہ کار (دہلی) کے خاص نمبر پر (جس میں یہ پہلی بار شائع ہوا تھا) ریویو کرتے ہوئے اس کے بارے میں حیرت کا اظہار کیا تھا کہ ایسے سنگین موقع پر بھی شاعر پریت کا گیت گا رہا ہے۔ اس کم فہمی کے پیش نظر 'دونیم' کے دوسرے ایڈیشن (۱۹۸۶) میں اس پر یہ تشریحی نوٹ لکھ دیا گیا ہے۔

" روپ بنگال (۱۹۴۷) ایک ایسے عالم کرب وضرب کی یادگار ہے جب ہر شے 'دونیم' نظر آرہی تھی۔ ایک تاریخ اور ایک تہذیب کے دو ٹکڑے ہو رہے تھے۔ سیاست کی موج خوں سے بہت دور روشنی کے صرف دو مینار سہارا دئے ہوئے تھے ایک تو ٹیگور کا بے خودی کا ویدانتی تصور اور دوسرا اقبال کا اثبات ذات کا فلسفۂ خودی اس روپک میں 'افغانی' جو حیات وحرکت کا پیکر ہے۔ اقبال کی فکر کا ترجمان ہے

بنگالی لڑکی ' منجل ' ٹیگور کی ویدانتی فکر کی نمائندہ ہے ۔ ۔ ۔ ۔ افغانی ' وجود ' کا سبق پڑھاتا ہے ۔ منجل ' وحدت وجود ' کا دونوں کی راہیں مختلف ہیں ۔ شاعر نے اپنی ترجیح کے مطابق اس کا حل آخری کیٹو ' آموں کے کنج ' میں پیش کیا ہے "

اور آسمان پر جگنو اڑتے دکھائی دے جاتے ۔ زیادہ تر احساس یہی ہوتا ہے کہ میرے سینے میں شعر کا دم گھٹ رہا ہے ۔ اظہار کے فقدان کی وجہ اشعار گنگنانے کی عادت پڑ گئی ۔ اس سے تسکین مل جاتی تھی ۔ بعض اوقات کوئی اچھا شعر اس قدر گنگناتا کہ ہلکان ہوتا ہے ۔

۱۹۳۷ میں ڈھاکہ سے انٹرمیڈیٹ پاس کرنے کے بعد پھر دہلی مراجعت کی اور اینگلو عربک کالج (موجودہ ذاکر حسین کالج) میں بی ۔ اے میں داخلہ لیا ۔ دہلی یونیورسٹی سے بی اے کرنے کے بعد علی گڑھ چلا گیا اور ایم اے اردو کا طالب علم بن گیا ۔ اس عرصے میں شعر کی جانب سے انقباض کا عالم رہا ۔ ہر چند علی گڑھ کی فضا میں ، اور شعبہ اردو کی انجمن اردوئے معلیٰ کے جلوس میں ' شعر ' سے ہمہ وقت کا سابقہ رہتا لیکن نزول شعر کا باب بند رہتا ۱۹۴۱ میں میں نے مسلم یونیورسٹی سے اردو میں ایم ۔ اے کیا ۔ اس کے بعد بے روزگاری کی کلفت دور کرنے کے لئے وطن ' قایم گنج ' چلا گیا ۔ سال بھر کی بیکاری میں ہندی شاعری کی جانب رجوع کیا ۔ ہندی کے چھایا وادی شاعروں سمترانندن پنت ، مہادیوی ورما ، جے شنکر پرساد وغیرہ کا باقاعدہ مطالعہ کیا ۔ یہی زمانہ ہے جب ٹیگور کی گیتان جلی کو اصل بنگالی میں پڑھا ۔ دفعتاً میرے اندر کا شاعر جاگ اٹھا ۔ ۱۹۴۲ میں میری باقاعدہ شاعری کی ابتدا اس گیت سے ہوئی ۔

یہ کیا کہتے ہو تم پریتم
ختم ہوئی وہ بات

پھول کے کان میں جو[illegible] نے
کی گن کر کے گانے

منھ سے کہہ نہ سکی جو تم سے

آنکھ نے بتلائی

ختم کہاں وہ بات

وہ چلی دن رات (۶۱ء)

اس کے بعد ۱۹۷۰ء تک صرف گیت لکھے۔ ان میں ایسے گیت بھی شامل ہیں جو ادب اور دوسرے ادبی ماہ ناموں میں شائع ہو کر داد حاصل کر چکے ہیں۔

(۱)	میں کیسے آنکھ اٹھاؤں	(43)
(2)	موج کا گیت	(43)
(3)	آج تو شاید وہ آجائے	(43)
(۴)	آج بھی انکار	(43)
(5)	پریم کے ہاتھوں میں بک جاؤں	(44)
(۶)	بھاگ گئیں جو میری خوشیاں	(۴۱)
(۷)	کیوں کچ دھج کر آؤں	(۱۴)

"دو نیم" کا پہلا ایڈیشن 1956 میں شائع ہوا تھا۔ اس کے دیباچے میں میں نے اپنے "گیت" سے غزل اور نظم تک کے سفر کی توجیہ ان الفاظ میں کی تھی۔

"ہندی شاعری سے متاثر ہو کر میں نے پہلے پہل گیت کو اپنایا اور کوشش اس بات کی کہ ہندوستانی پریم کی ریت کو ٹھیٹھ زبان کے ٹھاٹھ میں پیش کیا جائے۔ کچھ دنوں تک گیت خوش اسلوبی کے ساتھ ذریعۂ نجات بنا رہا۔ لیکن میرے ذہنی سفر میں یہ بہت دور تک ساتھ نہ دے سکا۔ اس کے ہلکے پھلکے بول جھنکار کے ساتھ گہرے معانی نہ پیدا کر سکے۔ یہ محسوس ہونے لگا کہ گیت میں گہرائی لانے کیلئے آریائی زبان کے ڈھائی ہزار سال کے لسانیاتی اور جمالیاتی عمل میں ڈوبنا پڑے گا یہ میرے بس کی بات نہ تھی۔ اس لئے غیر شعوری طور پر اس کی جگہ رفتہ رفتہ غزلوں اور نظموں نے لے لی۔"

جب نے پہلی [illegible] غزل ۱۹۰۰ء میں کہی اور پہلی بار تو نظم 5۰۰۰ء میں۔

ا [illegible] تنو الیا [illegible]

نہیں اے جانِ بیقرار نہیں

کہ وہ اتنے بھی خام کار نہیں

تیرے کہنے سے جا رہے ہیں ادھر

مگر اے دل ! یہ بار بار نہیں

چاہ بھی کیا گناہ ہوتی ہے

میں گنہ گار، شرمسار نہیں

سب حنا بندیٔ نظر ہے مری

ورنہ عالم میں کچھ بہار نہیں

پہلی لائق انتخاب نظم ' ماہ تمام ' فری ورس ہے، ہر چند قوافی کا التزام رکھا گیا ہے اس میں ایک تلخ عشقیہ واردات کی سوزش ہے اسی لئے شاعر " تیرگی " کو اپنے لئے ' عیش دوام ' قرار دیتا ہے اور پھر قہرناک التجا اپنے ' ماہ تمام ' سے کرتا ہے۔

کردے یہ عیش بھی تو مجھ پہ حرام

نور کی ایک کرن ماہ تمام

اس سے قبل کہ میں اپنے شاعرانہ تجربے کی نوعیت کی مزید تفصیلات دوں ، رجوع کرنا چاہوں گا ' دونیم ' کے پہلے ایڈیشن کے ' تمہید شعر ' کے بعض اقتباسات کی جانب تاکہ شعر کے بارے میں میرا تنقیدی نقطہ نظر واضح کیا جا سکے۔

(۱) " شعر میرے لئے ہمیشہ ذریعہ نجات رہا ہے اس نے کبھی کسی مشغلے یا مشق کی صورت اختیار نہیں کی۔ یہ ہمارا فن کبھی نہیں سمجھا

(2) " غنائی شاعری کا دار و مدار تمام تر اسی نجات اور تسکین پر ہے جس سے شخصیت کی بالیدگی ہوتی ہے۔"

(3) " جدید تنقید ضرورت سے زیادہ عمرانی علوم پر سہارا لئے ہوئے ہے۔ یہ شاعرانہ شخصیت کے پیچ و خم کو خطوطِ مستقیم سے ناپنے کی کوشش کرتی ہے اور جب عملِ شعر کے بعض پہلو اس کی مضبوط گرفت میں نہیں آتے تو بے طرح انفرادیت کو مسمار کرنے پر تل جاتی ہے۔"

(4) " شاعرانہ شخصیت اپنے معاشرتی ماحول میں بے ہمہ اور باہمہ ہو کر اسی طرح مگن رہتی ہے جیسے ہمارا معاشرتی دائرہ کائنات کے طبعی ماحول میں۔ لیکن جس طرح طبیعات کے اصولوں کا سیدھا سیدھا اطلاق سماج کی گتھیوں کو نہیں سلجھاتا اسی طرح معاشیات کے اصولوں کی ادب و شعر پر تطبیق بہت دور تک دست گیری نہیں کرتی۔"

(5) " شعری عمل اس وقت تک پُرکار نہیں بنتا جب تک اس میں کشاکشِ انفرادیت کا پرتو نہ ہو۔"

(6) " تنقیدِ شعر کا عام میلان نفسیاتی اور لسانیاتی ہونا چاہئے۔"

(7) " شعر سماج کی ایک قدیم اور جداگانہ قدر ہے۔ اکثر اوقات اس کا ارتقا سماج کی مادی بنیادوں کے متوازی نہیں ہوتا۔"

(8) " شعر معاشرے سے ابھرتا ہے۔ لیکن اسے معاشرتی اداروں اور تحریکوں پر مبنی سمجھنا غلط ہے۔"

(9) (شاعر) اپنا ہدایت نامہ خود مرتب کرتا ہے۔' بیرونی ہدایات نے اردو کے اکثر ہونہار شاعروں کو تباہ کیا ہے۔"

(10) " لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ شاعر کو اپنے ماحول سے باہر نہیں نکلنا چاہئے حسبِ توفیق اسے اپنے معاشرے کی ان گہری سانسوں میں شریک ہونا چاہئے جن سے اس کا اندرون وسعت پذیر ہو۔"

(11) " غنائی شاعری روح کا بے تابانہ رقص ہے.... اس رقص میں شاعرانہ ذہن فن و ہیئت کے ۔ انچوں کی بھی پندار پروا نہیں کرتا۔ اور نہ یہ رقص تصورات کے تابع ہوتا ہے۔ جب تک کوئی خیال خون میں حل نہ ہو جائے۔ تشبیہ و استعارات کی کہکشاں

نہیں ڈھلتی۔"

(12) " شاعرانہ فکر ضروری نہیں کہ وقیع ہو۔ فلسفیانہ ہو، مگر اس میں لہو کی گردش ضرور ہو۔"

(13) "عمرانیاتی تنقید کی طرح فلسفیانہ تنقید نے بھی شعر کو بری طرح مجروح کیا ہے۔"

(14) " شاعر مطالب کی سنہری کیلیں گاڑتا نہیں چلتا۔ وہ جھلملاتے ستارے تراشتا ہے۔ جن میں ایک سے زیادہ اشارے ہوتے ہیں۔ شعر خبر نہیں دہائی ہے۔"

(15) " شاعر کی بیقراری کا میں قائل نہیں۔ شعر اگر الہام ہے تو کل زبان ایک معجزہ ہے۔"

(16) " غزل کے سانچے میں ڈھلنا آسان بھی ہے اور مشکل بھی۔ لیکن ابھی اس صنفِ سخن کے امکانات سلب نہیں ہوئے ہیں۔ اس کی رمزیت اور اشاریت کے لئے ابھی بہت سی جہات موجود ہیں۔"

دوسرے ایڈیشن کے پیش لفظ سے۔

(1) " کہا جاتا ہے کہ دیگر فنون لطیفہ کے مقابلے میں شعر کی اوسط عمر تیس سال کے قریب ہوتی ہے۔ میں نے عمر کے پہلے تیس سالوں میں وگرہ کا مال، صرف کر لیا تھا

(2) " دلچسپ بات یہ ہے کہ مذکورہ تیس سال کے عرصے میں شعر اور تخلیق شعر کے بارے میں میرے تنقیدی نقطۂ نظر میں بہت کم تبدیلی ہوئی ہے۔ آج بھی شعر میرے لئے ذریعہ نجات ہے۔"

(3) " لسانیات کے مطالعہ نے تفہیم وتخلیقِ شعر کے بہت سے گوشوں کو منور کیا ہے۔ لیکن علمِ معنیٰ کا معمہ ہنوز باقی ہے۔ ذات، تخلیقی عمل میں کس طرح لسانیات سے وارستگی حاصل کرتی ہے۔ یہ تا حال تجزیہ وتجرید سے بالاتر ہے۔

(4) " زبان سماج کا نسبتاً دیرپا ادارہ ہوتی ہے۔ یہ بدلتی ہے۔ بدلی نہیں جا سکتی اس کے لئے داب اور آداب ہیں جن کا احترام ضروری ہے۔"

میرے شعری محرکات ایک سے زائد رہے ہیں۔

بعض اوقات کسی جذبے یا صدمے کے باعث ایک خاص ذہنی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے، تو اس سے نجات حاصل کرنے کے لئے اظہار کا سہارا لیتا ہوں۔

؎ کہ جس سے ہلکا ہو جی ایک غزل ہی کہلائیں

میری شاعری کا ابتدائی حصہ، ۱۹۴۴ تک کے گیت اور اس کے بعد 1987 تک کی غزلیں اور بعض نظمیں جی کو ہلکا کرنے کے لئے ہی کہی گئی ہیں۔ یہ دور زیادہ تر نجی واردات اور حادثات کا دور رہا ہے۔ جب نظر خود سے باہر بہت کم جاتی تھی۔ اس دور کی غزلوں پر میر کا رنگ نہیں تو لہجہ غالب ہے، کچھ کھو دینے کا احساس ہے، عشق کے اضطراب کا ذکر ہے، "افسردگی مجسم" کی بات ہے۔ حسب ذیل غزلوں کو تسلسل کے ساتھ پڑھئے گا تو سر دُھنیے گا:

؎ جاں بھی پرسوز یہ انجام تمنا کیا ہے	کوئی بتلائے کہ جینے کا بہانہ کیا ہے
؎ اے دل انھیں ہم بلائیں گے کیا	وہ آئیں گے کیا، نہ آئیں گے کیا
؎ تیرے کھونے کا کس قدر غم ہے	آج عالم تمام مبہم ہے
؎ عشق میں اضطراب رہتا ہے	جی نہایت خراب رہتا ہے
؎ آپ کی شوخی گفتار سے جی ڈرتا ہے	آج تک ایک جفا کار سے جی ڈرتا ہے
؎ خدا گواہ محبت کے یہ نہیں انداز	وہ آپ اپنی جفاؤں کا ڈھونڈتے ہیں جواز
؎ اے سوزشِ دل! اب کیا ٹھہرا ہے	کیا مدعا ہے۔ کیا مدعا ہے

ان غزلوں میں معنیاتی تسلسل ملے گا۔ کیفیت کی وحدت ملے گی، کرب و کراہ کی حدت سے سابقہ ہوگا۔ ان میں نہ قافیہ پیمائی ہے نہ خیال آرائی، یہ جی ہلکا کرنے کا نسخہ ہے۔

محرکات شعری بعض اوقات غالب کے "ایک شخص" کے تصور کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ یہ "ایک شخص" فاصلۂ زمانی و مکانی سے "دو شخص" بھی ہو سکتے ہیں۔ جیسے کہ میرے لئے رہے ہیں۔ افقِ حیات پر جب یہ "ایک شخص" نمودار ہوتا ہے۔ تو شعر میں یہ چہک اور لہک پیدا ہو جاتی ہے۔

کہاں سے آ گئیں رنگینیاں تمنا میں	کہ پھر خیال نے لالے کھلائے صحرا میں
تری نگاہ سے میری نظر میں مستی ہے	ترے جمال سے موجیں ہیں دل کے دریا میں
یہ ہو رہا ہے گماں تیرے جسم خوبی پر	بھٹک کے حور چلی آئی ہو نہ دنیا میں
جمالِ یار لطیف آرزو ہے اس سے لطیف	یہ آئی ہے، نہ وہ آئیگا حرف سادہ میں

("جمال" 46)

ہزار ربط رہا ان سے بار ہا گھاتیں — مگر کسی نے پایا کبھی کسی کا راز
ابھی تو غنچۂ گل ہی کے منھ میں ہے یہ بات — مگر نسیم سحر ہے چمن میں فتنہ طراز
میں چپ ہوں یوں کہ ترا حسن ہے گفتگو کہ رہے — طویل تیرا سخن ہے، میرا خیال دراز (47)

اسی پیکر رعنائی کے ساتھ اس دور شادمانی و کامرانی میں ایک 'پرچھائیں' بھی لپٹی ہوئی ہے اس لئے شاعر کے یہاں امید و بیم کا مدو جزر رہتا ہے۔ تصویر کا دوسرا رخ اسی دور کی غزلوں میں ملاحظہ ہو۔

یہ زخم نہ بھر پائے گا کوئی جا کر — اس زرد پتیاں سے کہو، کیا حاصل (46)

وہ تیرے پھولوں سے بولوں کی مار سہ نہ سکا — غم جہاں پہ نہ کی جس نے آج تک فریاد (46)

کس بھاری دل سے جاتے ہیں ہم اسکے در پہ آج — سر جھک گیا وہاں تو اٹھایا نہ جائے گا (48)

اس رہ گزر سے اب وہ نہ گزریگا اے ندیم! — پھر میں نے کہدیا تھا۔ مگر اس نے کیا کیا
میں اس سے سرخوشی میں وہی بات کہہ گیا — کتنا برا کیا، ارے کتنا برا کیا (48)

شعر کا تخلیقی عمل کبھی تو ایک خیال، زراسی واردات یا بعض اوقات کسی دوسرے شاعر کے ایک لفظ یا مصرع سے شروع ہو جاتا ہے۔ جوں جوں بے نام نام پاتا جاتا ہے اور مبہم واضح ہوتا جاتا ہے زبان اور ہیئت کے سانچے ابھرنے لگتے ہیں۔ مختلف ہیئتوں کے سانچے مختلف ہوتے ہیں۔ نظم کا انداز غزل سے مختلف ہوتا ہے۔ گیت کی ریت اپنی ہوتی ہے۔ فری ورس کا ارتقا آہنگ کے سہارے ہوتا ہے۔ میں نے تمام ہیئتوں میں طبع آزمائی کی ہے۔ فری ورس کو گیت (ہچکولے اور روپ بنگال) اور نظم (ماہِ تمام اور پرچھائیں کی مورت) دونوں کے لئے استعمال کیا ہے۔ مثلث میں ' وادیٔ رنگ ' اور مربع میں ' خواب سنگ ' جیسی نظمیں لکھی ہیں۔ گیتوں میں مستزاد سے کام لیا ہے۔ کوشش اس بات کی کی ہے کہ ہیئت خیال اور جذبے کے

زیرِ نگیں رہے تاہم کہیں اس کے ساحل سنگین اور اس کے قوافی تنگ پائے ہیں۔

شعری وجدان کی ایک بڑی خصوصیت اس کی سبک روی ہے۔ اس میں بجلی کی سی سرعت ہوتی ہے جس کا تنقیدی شعور تجزیہ کرنے سے معذور ہے شاعرانہ وجدان کا عمل ایک 'جھلاہٹ' سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ قوت ارادی اس وقت بھی کارفرما رہتی ہے لیکن اس کا شعور نہیں ہوتا۔ وفورِ وجدان میں بحر حال شاعر کے یہاں اس کو 'ہاں' کہنے کی آمادگی ضرور ہونی چاہیے بغیر طلب کئے تو جن اور پری بھی نہیں آتے۔ اس قوت ارادی کا عمل طویل نظموں کی تخلیق میں نمایاں نظر آتا ہے۔ جہاں شاعر بار بار نامکمل نقوش کی جانب لوٹتا ہے۔ مجھے اس قسم کا تجربہ 'خواب سنگ' اور 'روپ بنگال' لکھتے وقت ہوا تھا۔ 'خواب سنگ' کی پیوند کاری کو تو دیکھا بھی جا سکتا ہے لیکن فری ورس ہونے کی وجہ سے 'روپ بنگال' کے داغ دھبے مٹ گئے ہیں

میں نے شعر گوئی کے سلسلے میں خارجی محرکات سے کبھی کام نہیں لیا۔ خارجی محرکات سے میری مراد شراب، تمباکو، افیون اور دیگر منشیات ہیں۔ جن کا عادی شاعروں کا طائفہ ازل سے رہا ہے، البتہ ٹہلنا یا گنگنانا میرے لئے تحریک شعر میں معاون ہوتے ہیں۔ بعض بہت اچھے شعر آنکھیں بند کر سونے کی تیاری کے وقت نازل ہوئے ہیں۔ ان کو اکثر کاغذ کے پرزے پر لکھ لیا گیا ہے۔

ہندوستان میں ۱۹۴۶ء ہر شاعر کے لئے ایک دورِ پُر آشوب تھا۔ میر صاحب بھی منظر خونناب دیکھنے باغ میں نکل پڑے۔ الم سے المیہ تک یہ سفر میری شاعری میں بھی جھلک اٹھا۔ چنانچہ اس دور کی بعض نظمیں خارجی شاعری کا مکمل آب و رنگ لئے ہوئے ہیں۔ ان میں کوئی 'سیاسی ہدایت' نہیں ملتی لیکن سیاسی المیہ کے تاثرات بھرپور انداز میں ملتے ہیں۔ بدلا ہوا لہجہ ملتا ہے۔ فرہنگ شعر بھی کسی قدر مختلف ہے یعنی گھلاوٹ کے بجائے توانائی کا احساس ہوتا ہے۔ ۱۹۴۸ء میں جب میری سب سے طویل نظم "خواب سنگ" علی گڈھ میگزین میں شائع ہوئی تو پروفیسر آل احمد سرور نے لکھنو سے لکھا کہ اس کی توانائی مکمل طور پر شعر کے قالب میں نہیں ڈھل سکی ہے" مدینۂ آدم" (48) کو شیخ محمد اکرم نے ایک ایسے انتخاب میں جگہ دی جو تاسیس پاکستان سے تعلق رکھتا تھا۔ حالانکہ اس نظم کا دور دور کوئی تعلق اس موضوع سے نہیں۔ یہ تو ایک زخم خوردہ شاعرانہ تخیل کی تلاش "مدینۂ آدم" کے لئے تھی۔ شیخ محمد اکرام کو تسامح اس کے بعض ایسے علائم سے ہوا جو شہر کراچی پر مکمل طور

چسپاں کیے جا سکتے ہیں۔

دیے وہ جل گئے ہمدم! ذرا قدم تو بڑھا

وہ دور! ساحل دریا پہ جگمگاتا دیار

وہاں ملے گی تجھے زندگی کی تازہ بہار

ابھی سے اتنا ہے بے دم، ذرا قدم تو بڑھا

— — — — — —

دریچے کھلتے ہیں پر شور بحر پر اس کے

اک انقلاب سمیٹے ہیں بام و در اس کے

چل اور کہہ بھی دے سم سم، ذرا قدم تو بڑھا

کاش وہ "دونیم" کے ان اشعار کو بھی پیش نظر رکھتے۔

کنارِ گنگ و جمن آپ چھوڑ کر مسعود

کہیں نہ جائیں نظر ان کی لاکھ برہم ہو (47)

اس میں شک نہیں کہ 'سوار دل' سے تعلق رکھنے والی غزلوں اور نظموں میں جذبہ و خیال کی وہ سپردگی نہیں ملتی جو اچھی شاعری کی جان ہوتی ہے، لیکن آج کل کے زمانے میں کوئی شاعر ہر وقت اپنے دل سے معاملہ نہیں رکھ سکتا۔ پھر دل سے معاملہ رکھنے کی ایک عمر بھی ہوتی ہے۔ اس لئے اس قسم کی شاعری کو آنکنے اور ناپنے کا پیمانہ دوسرا ہوگا۔ شعر غیر شعر اس وقت ہو جاتا ہے جب شاعر یا تو نرا صنعت گر بن جاتا ہے یا نعرہ بازی کرنے لگتا ہے۔ بعض غزلوں کو مکمل کرنے کے لیے قافیہ پیمائی بھی کرنی پڑتی ہے۔ عمر کے ساتھ ساتھ جذبے اور تخیل پر فکر کا عنصر حاوی ہونے لگتا ہے۔ بغیر کسی منظم فلسفیانہ فکر کے بھی شاعر، فکریہ' شاعری کر سکتا ہے۔ میرے پاس فکر کا کوئی منظم نظام نہیں۔ مارکسی فکر کا شعر متحمل نہیں ہو سکتا۔ زیادہ سے زیادہ پروپیگنڈے کی شاعری کی جا سکتی ہے، جو ترقی پسندوں نے جی بھر کر کی ہے۔ میں اس قسم کی شاعری سے گریز کرتا رہا ہوں حالانکہ "خواب سنگ"، "وادی رنگ"، "ہند کی یہ شب مہتاب"، 'مدینۂ آدم'، 'دیئے جلاؤ ساتھیو" اور "قصیدۂ جدید" کے عنوانات ہی سے ظاہر ہے کہ ان کے موضوع خارجی اور سیاسی ہیں۔ غزلوں کے بعض اشعار بھی اسی وسیع افق کی جانب اشارہ کرتے ہیں۔

دیارِ ہند سے جاتے ہوئے بتانِ فرنگ   وہ داغ دے گئے جس کا نہ کوئی مرہم ہو

رات کے دل میں بھی تھے گہرے خیالوں کے بھنور   گر نہیں بُنتی رہیں اک خواب بھی ظلمت سے پرے

بحر تھا سحر فرنگی کی فسوں کاری کا   وہ سیہ رات بھی اور یہ شب مہتاب بھی ہے
قتلِ آدم کا میں الزام صنم! کس کو دوں   ترے ابرو پہ بھی ہے، بر سر محراب بھی ہے

بنے نہ کچھ بھی تو پھر گردشِ کارواں ہی نو   کہ راہِ شوق میں موجِ غبار کیا کم ہے (۴۹ء)

سنا ہے ہند کی شاداب وادیوں میں رفیق   بہار آ بھی چکی ہے بہار، باقی ہے
طلسمِ غیر نہیں تارِ عنکبوت سے کم   ہزار ٹوٹ چکا ہے، ہزار باقی ہے (۴۹ء)

کسے بتاؤں کہ دیر و حرم کی راہوں میں   تمہاری زلف پہ اور اپنے سر پہ کیا گذری
جو ارضِ پاک میں گزری ہمیں وہ سب معلوم ہے   رشی کے دیس میں لیکن بشر پہ کیا گزری (50ء)

قتل کرتے سر بازار، نہ دیکھا نہ سنا   ہم نے تجھ سا بھی کوئی یار نہ دیکھا نہ سنا
رات بھر ساتھ رہے، صبح کو پھر قتل کیا   یہ تماشا مری سرکار! نہ دیکھا نہ سنا (54ء)

مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ آزادی ملنے کے بعد مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ فلسفہ میں ایک شعری نشست تھی۔ ۳۱ء وقت کے وائس چانسلر ڈاکٹر ذاکر حسین بھی اس میں تشریف رکھتے تھے اس نشست میں میں نے بھی ایک مختصر سی تازہ "ہند کی یہ شب مہتاب" جس کے دو شعر یوں تھے

تو جو پھولوں کی طرح پھول کے اتراتا ہے   دیکھنا یار! ترے جام میں شبنم تو نہیں
ہند کی یہ شب مہتاب بہت خوب سہی   قلبِ انجم کا مگر درد ابھی کم تو نہیں (48ء)

نشست برخاست ہونے سے قبل صدر شعبہ نے ڈاکٹر ذاکر حسین سے کچھ الفاظ کہنے کو کہا انھوں نے اپنی مختصر سی تقریر میں میری اس نظم کو ہدف ملامت ٹھہراتے ہوئے کہا کہ آزادیٔ وطن کا

موقع خوشی کا موقع ہوتا ہے نہ کہ طنز وتشنیع کا۔ میں خاموش رہا لیکن مطمئن تھا کہ آزادی کی اس "شب گزیدہ" سحر کی جانب جو میرا ردعمل تھا وہ عام تھا جو ڈاکٹر ذاکر حسین کے اخلاقی رویے سے یقیناً مختلف تھا۔

ندرت اور تنوع کے باوجود جو میری شاعری میں ملتے ہیں یہ سوال میرے اور میرے بعض احباب کے ذہن میں ہمیشہ اٹھتا رہا ہے کہ آخر میں نے تیس بتیس برس کی عمر کے بعد شاعری ترک کیوں کردی۔ میں خود اس کا جواب دینے سے قاصر ہوں کیونکہ میں نے جان کر ترک سخن نہیں کیا۔ عالم شعر میں 'قبض' و 'بسط' کی کیفیت سے تمام شاعر دوچار ہوتے رہے ہیں۔ اقبال نے آمد کے زمانے میں ایک رات میں تین تین سو شعر کہے ہیں اور اقباض کے دور میں جیسا کہ انھوں نے ایک خط میں لکھا ہے، برسوں شعر سے تعلق نہیں رکھا اور ایسا محسوس کیا کہ اس کے سوتے خشک ہو گئے ہیں۔ لیکن یہ امر واقعہ ہے کہ دونیم کی پہلی اشاعت 1956 کے بعد میرا کل سرمایہ پانچ غزلوں اور چار مختصر نظموں تک محدود ہے۔ جہاں تک میں نے غور کیا ہے اس کا سبب میری وہ متنوع تعلیمی دلچسپیاں تھیں جو مجھے شعر وادب کے کوچے سے لسانیات کے تنگنائے میں لے گئیں۔ چونکہ پی۔ ایچ۔ ڈی میں میں نے تحقیق کے لیے اپنا موضوع "تاریخ زبان اردو" منتخب کیا تھا اس لیے رفتہ رفتہ پہلے تاریخی اور بعد کو توضیحی لسانیات کی دلدل میں پھنستا چلا گیا۔ لسانیات ایک عمرانی علم ہے، اس لیے اس میں سائنسی انداز فکر کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ جذبہ وتخیل کی دنیا سے نکل کر انسان تعقلی استدلال اور منطقی فکر کو اپنائے۔ جوں جوں ذہن کے سوچنے کی یہ مہارت بڑھتی گئی میں خیال وخواب کی دنیا سے دور ہوتا گیا۔ اس میں بڑھتی ہوئی عمر کے تقاضے بھی کارفرما رہے ہیں۔ یہ کیفیت 50 سے شروع ہو گئی تھی۔ جب میں نے کہا تھا۔

دل میں آتا ہی نہیں اب کسی دلربا کا خیال
گنگنا تا ہی نہیں آج گلِ تر کا خیال

جب دلبر 'بر' میں آجائے تو اس کیفیت ذہنی کا پیدا ہو جانا اور یقینی ہو جاتا ہے

1950 تا 1953 میں لندن اور پیرس میں بغرض اعلیٰ تعلیم مقیم رہا۔ وہاں "انتظار" (1950)، "میری زمیں ہے بہتر کہ آسماں بہتر" (51) جیسی رومانی نظمیں لکھیں اور چند غزلیں بھی جن میں آتش ایک بار پھر جوان نظر آئے گا۔ لیکن یہ دور ہندوستان میں قدم

رکھتے ہی کافور ہوگیا۔ میں بنیادی طور پر ''دل'' کا شاعر ہوں ''سوادِ دل'' کا نہیں۔ خیال کا شاعر ہوں فکر کا نہیں، ظاہر ہے ''عمر'' اور ''پیشہ'' دل کو بہت زیادہ دنوں تک زندہ نہیں رہنے دیتے اور ''دل والا'' یوں چیختا رہ جاتا ہے۔

عمر کے فاصلے طے کر نہ سکا جذبۂ شوق

خونِ دل کچھ بھی نہیں، قلبِ تپاں کچھ بھی نہیں

______ (''وادیٔ گل''، کشمیر)

شعر سے علم کی جانب اس جھکاؤ کا اندازہ اس لطیفے سے بھی کیا جا سکتا ہے کہ ۱۹۲۶ میں ہماری زبان میں معین احسن جذبی کی ایک نظم ''وبائے تحقیق'' شائع ہوئی۔ میں اسوقت امریکہ میں تھا، فوراً اسی بحر اور قوافی میں ''وبائے تحقیق'' کے نام سے جواب لکھا اور ''ہماری زبان'' میں شائع کیا۔ چونکہ یہ نظم میرے مجموعہ کلام میں سہواً شامل ہونے سے رہ گئی ہے اسلیے اس کا یہاں نقل کرنا خالی از دلچسپی نہ ہوگا۔

وبائے تخلیق

اے بے خبر ز مقامات و مسلکِ تحقیق

وبا نہیں ہے علیگڈھ میں کچھ بجز تخلیق!

یہ خالقِ امم شعر و کم خبر مخلوق

یہی ہے تیرا نگر کارواں نستعلیق

یہ میرا حرف اگر تیرے دل میں لائے ملال

تو یوں سمجھ کہ اسی رہ گزر کا ہوں میں رفیق

کہ میں بھی اس بتِ عنود بیں کا ایک گاہک ہوں

سکھایا جس نے تجھے یہ سخنوری کا طریق

سنوارا ہے انھیں زلفوں کو بارہا میں نے

کہ راز دار رہا جن کا تیرا دستِ شفیق

وہ تیرے دام ہنر میں کچھ اس طرح سے رہی
میں اس سے ملتا رہا بس بطور مردِ خلیق
تو اس سے کہتا رہا اہل جستجو سے نہ مل
کہ درد و داغ کی دنیا میں یہ ہیں بد توفیق
مگر وہ کافرہ کل رات مجھ سے کہتی تھی
سمجھ سکے تو اگر اس کے نکتہ ہائے دقیق

امین فن ہے وہی جو ہے صاحب دانش
" ہزار بار من ایں نکتہ کردہ ام تحقیق "

——— (حافظ)

یہ قطعی طور پر نہیں کہا جا سکتا کہ اگر میں لسانیات کو اپنا میدان منتخب نہ کرتا تو بہتر اور زیادہ شعر کہہ سکتا۔ اس لئے کہ شعر کی "رداشتہ" کو بکار لاتے میں کچھ اور رکاوٹیں بھی رہی ہیں۔ ان میں میرے تدریسی فرائض منصبی، ایک بڑے خاندان کی کفالت (پانچ سواروں پر مشتمل) شعر سے دلچسپی کے باوجود شعرا کی محبت سے گریز، کئی دیگر عوامل کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔ لسانیات کی کارفرمائی یہ ہے کہ اس نے میری تنقیدی صلاحیت کو تیز تر کر دیا ہے۔ میں اپنی کوتاہی کا تمام تر ذمہ دار اس کو نہیں ٹھہرا سکتا۔

میری شاعری کا باقاعدہ آغاز 1932 میں، وادی کشمیر میں اس شعر سے ہوا تھا۔

نہیں نہیں نہیں جاتے تم اس طرف کو مگر
قدم قدم پہ یہ لرزہ قدم کا کیسا ہے؟

اور اس کا اختتام بھی اسی جنت نظیر میں 1982 میں اس شعر پر ہوا۔

ہر گلی کوچے میں ہر موڑ پہ وہ ہی آہٹ
کیسا یہ شہر ہے ہر راہ میں تم ہی تم ہو

اب میری عمر 78 سال سے تجاوز کر چکی ہے۔ آج جو اپنے مجموعہ کلام پر نظر ڈالتا ہوں تو یقین نہیں آتا کہ یہ شعر میرے کہے ہوئے ہیں۔ ہر چند ابھی تک قویٰ کا اضمحلال واقع نہیں ہوا ہے لیکن مجھے یقین ہے کہ ریٹائرڈ زندگی کی فرصت کے باوجود اب مجھ سے کوئی لائق اعتنا شعری کارنامہ سرزد نہیں ہو سکے گا۔ ایک لحاظ سے اب بس عمر رفتہ کو آواز دینے کا وقت آ گیا ہے۔ بہتر ہے کہ میں زندگی کے باقی ایام سخنوری کے بجائے سخن فہمی میں صرف کروں کہ سخن فہم نصف سخنور سے کم نہیں ہوتا۔

اُردو لُغت نویسی کے بعض مسائل

اردو لغت نویسی کی تاریخ، کم و بیش، ساڑھے تین سو سال کے عرصے پر پھیلی ہوئی ہے۔ گریرسن کے مطابق اِس کے پہلے لغت کی نشان دہی مسٹر کوریج Quaritch کے مرتب کردہ کیٹلاگ (1887ء) سے ملتی ہے جس میں 1630ء میں مرتب شدہ ایک فارسی، ہندوستانی، انگریزی، پرتگالی، چہار لسانی فرہنگ کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ یہ غالباً سورت کے انگریزی کارخانے میں کام کرنے والوں کی سہولت کے لیے مرتب کیا گیا تھا۔ اٹھارویں صدی میں اس قسم کی دو لسانی اور سہ لسانی بے شمار چھوٹے موٹے لغات کی موجودگی کا علم ہوتا ہے۔ ان سب کے مؤلف اہلِ یورپ تھے۔ انیسویں صدی کے آغاز میں اردو لغت نویسی کا کام زیادہ مرتب طریقے پر کیا جانے لگا۔ جان شیکسپیئر کا ہندوستانی - انگریزی لغت (1817ء) ان میں سرِ فہرست آتا ہے۔ اس کے بعد ڈنکن فاربس (1848ء) اور فیلن (1879ء) کے لغات قابلِ ذکر ہیں۔ بالآخر پلیٹس کا مبسوط اردو۔ ہندی۔ انگریزی لغت 1884ء میں شائع ہوا جو کئی لحاظ سے اب تک ایک بے مثل لغت کی حیثیت رکھتا ہے۔

ہندوستانی عالموں میں اردو لغت نویسی میں اوّلیت کا شرف عبد الواسع ہانسوی کو ہے جس نے اورنگ زیب عالمگیر کے آخری دور میں طالب علموں کے لیے ایک مختصر سا لغت لکھا۔ ہانسوی کی اس قصباتی اور مدرسانہ کاوش کی جانب نظر بھی نہ جاتی اگر اُس کے بعد کے مشہور عالم خانِ آرزو اس کی تصحیح کر کے "نوادر الالفاظ" کے نام سے 1751ء

میں مرتب نہ کرتے۔ دونوں لغات میں معنی کی تشریح فارسی میں کی گئی ہے۔

انگریز لغت نویس فیلن ہی کے ایک اسسٹنٹ سید احمد دہلوی نے ۱۸۶۸ء میں یک لسانی اردو لغت کی داغ بیل ڈالی جو بالآخر فرہنگ آصفیہ کی چار جلدوں کی شکل میں اس صدی کے آغاز میں مکمل ہوتی۔ ۱۸۹۱ء میں امیر مینائی کے امیر اللغات کی حرفِ الف پر مشتمل پہلی جلد شائع ہوئی۔ اردو کا دوسرا بڑا اور مکمّل لغت مولوی نورالحسن کا نوراللغات ہے جس کی تکمیل ۱۹۲۴ء میں ہوئی^۱۔ ان دونوں لغات کے بارے میں مؤلفِ فرہنگِ آصفیہ کی رائے اچھی نہیں تھی۔ دونوں کے مؤلفین کا ذکر انھوں نے طنزیہ انداز میں کیا ہے اور سرقہ کا الزام لگایا ہے۔ نوراللغات کے بعد صرف چار لغات قابل ذکر ہیں۔ دو مکمل اور دو نامکمل۔ مکمل لغات میں خواجہ عبدالمجید کے جامع اللغات کو سبقت حاصل ہے جو صرف تین سال کی کاوش کے بعد ۱۹۳۵ء میں مکمل کرلی گئی۔ مولوی عبدالحق نے اسے اردو، ہندی، فارسی، عربی اور سنسکرت لغات کا "ملغوبہ" کہا ہے۔ میرے خیال میں یہ جامع اللغات نہیں لغتوں کی جامع ہے جسے انسائیکلوپیڈیائی انداز پر مرتب کیا گیا ہے، اس طرح کہ اس میں علی گڑھ بھی ہے اور ضلع علی گڑھ کے قصبے ہردوا گنج کا بھی ذکر ہے۔ دوسرا اہم لغت جس کی گیارہ جلدیں شائع ہو چکی ہیں اور صرف بارھویں اور آخری جلد شائع ہونا باقی رہ گئی ہے، آصفیہ، نور اور جامع کے مانند یہ بھی فردِ واحد — مہذب لکھنوی — کی پرورش لوح و قلم کا نتیجہ ہے۔ آخر میں ان دو نامکمّل لغات کا بھی ذکر کرنا ضروری ہے جن میں سے ایک کا مؤلف اور محرک، بعض لحاظ سے اردو لغت نویسی کی قابل ترین شخصیت، مولوی عبدالحق، صرف چار حروف — الفِ ممدودہ، الف مقصورہ، ب اور بھ، مکمّل کرنے کے بعد کام کو آگے نہ بڑھا سکے اور اسی حسرت میں گزر گئے۔ انھوں نے اس لغت پر ایک مقدمہ بھی سپرد قلم کیا ہے جس سے ان کے منصوبۂ لغت کا اندازہ ہوتا ہے اور جو اردو میں لغت نویسی پر سب سے اہم دستاویز ہے۔ اس لغت کو اب جستہ جستہ 'لغتِ کبیر' کے نام سے کراچی سے شائع کیا جارہا ہے۔ کراچی ہی کو یہ شرف بھی حاصل ہے

---

۱ زمانۂ تصنیف ۱۹۲۴-۱۹۱۵ء

کہ وہاں سرکاری سرپرستی میں پچھلے کئی دہوں سے اردو لغت نگاری کے سب سے بڑے منصوبے پر کام ہو رہا ہے "اردو لغت: تاریخی اصول پر" یہ دراصل آکسفورڈ انگریزی ڈکشنری کے نمونے پر بنایا ہوا منصوبہ ہے۔ اس کی اب تک چار جلدیں شائع ہوئی ہیں اور ان کے بارے میں اچھی آرا نہیں آرہی ہیں ۔

۱۹۷۴ء میں فرہنگ آصفیہ اور نور اللغات کی عدم دستیابی کے پیش نظر حکومت ہند کی وزارت تعلیم کے ترقی اردو بورڈ نے بھی ضرورت محسوس کی کہ اردو کی ایک جامع "عام اللغت" 5 جلدوں میں مرتب کرائی جائے۔ چنانچہ اس کام کو پانچ ایڈیٹروں کو تفویض کر دیا گیا۔ دس سال گزر جانے کے بعد بھی جب اس کام میں خاطر خواہ پیش رفت نہ ہو سکی، تو بورڈ کی دوسری اسکیم انگریزی ۔۔ اردو لغت کے انداز پر ایک چیف ایڈیٹر کے سپرد کرنے کا فیصلہ کیا گیا۔ قرعۂ فال اس "تاریخ" (دع: عالم ہمہ افسانۂ ما دارد و ما ہیچ) کے نام پڑا اور جنوری ۸۵ء سے ایک دفتر پریشاں کی درستی و آراستگی کا کام میں نے شروع کر دیا۔ پچھلے چند ماہ میں معلوم ہوا کہ لغت سازی الفت بازی نہیں۔ بہت سے مسائل میرے سامنے آئے جن میں سے بعض اہم مسئلوں میں، اس مقالے کے ذریعے میں آپ کو علمی شرکت کی دعوت دے رہا ہوں۔

غالباً یہ بات آپ کے علم میں ہو گی کہ پچھلے سو سال میں لغت نویسی ایک باقاعدہ علم کی حیثیت اختیار کر چکی ہے۔ اس سلسلے میں انگریزی زبان کے دو خاندان لغت کی (میراث) دی آکسفورڈ انگلش ڈکشنری (O.E.D.) اور امریکی ویبسٹر تھرڈ انٹرنیشنل Webster III International سے ہے) بڑا ہاتھ ہے۔ دونوں لغت نویسی کے دو نمونوں کا حکم رکھتے ہیں۔ آکسفورڈ ایک خالص لغت ہونے کی ... ہے جو ویبسٹر بغیر تاریخی ... بنے ہوئے قاموس ... ایسے اجزا فراہم کر ... جس کی ایک جدید ذہن اور قاری کو ضرورت ہوتی ہے ۔

اسی صدی میں توضیحی لسانیات نے حیرت انگیز ترقی کی جس سے لغت نویسی ... متاثر ہوئی ہے۔ خاص طور پر لفظ اور معنی کی تعریفات ... مباحث کے مسائل ... لسانیات میں مارفیم (صرفیہ) کے تصور کی دریافت کے بعد قواعد ... کی ...

سے 'لفظ' کا مرتبہ اس قدر مستحکم نہیں رہا جس قدر کہ لغت نویس سمجھتا تھا۔ تاہم لفظ کی لغتی حیثیت بدستور قائم رہی۔ جو لوگ اس بات کی شکایت کرتے ہیں کہ لسانیات کے ماہر بھی لفظ کی تعریف کا تعین خاطر خواہ نہیں کر سکے ہیں[1]' یہ بات بھول جاتے ہیں کہ لفظ کی ماہیئت پر تین پہلوؤں سے غور کیا جا سکتا ہے (۱) معنیاتی (۲) صوتیاتی اور (۳) قواعدی اکائی کی حیثیت سے۔ لیکن یہ درجہ بندی علم لغت (Lexicology) کے مباحث ہیں انھیں لغت نویسی (Lexicography) کے مسائل سے خلط ملط نہیں کرنا چاہیے جس میں لفظ کی تعریف و تخصیص اس طرح کی گئی ہے۔ لغتی لفظ لسانیاتی لفظ بھی ہو سکتا ہے یعنی "اقل ترین آزاد روپ" لیکن اس کی شناخت کے دیگر معیارات بھی ہیں۔

(۱) لغتی لفظ ب۔ پ۔ د ایک حرف بھی ہو سکتا ہے جس کا کسی زبان کے لسانیاتی نظام میں مخصوص تفاعل ہوتا ہے۔

(۲) یہ تعلیقیہ (AFFIX) بھی ہو سکتا ہے جس کی معروف شکلیں سابقہ اور لاحقہ ہیں جیسے اَن۔ بے۔ اَ اور۔ دان۔ یت وغیرہ ہیں۔

(۳) یہ ایک فقرہ، محاورہ یا کہاوت بھی ہو سکتے ہیں جیسے آنکھیں چرانا یا میٹھی چھری۔

(4) یہ مرکباتِ الفاظ بھی ہو سکتے ہیں بشرطیکہ وہ ایک معنیاتی آزادی کے مالک ہوں۔ معنیاتی خود مختاری، لغتی لفظ کی سب سے بڑی پہچان ہے۔

لغت نویسی دراصل، علم لغت کی عملی شکل ہے جس کے نمونے آکسفورڈ اور ویبسٹر جیسے خاندان لغات میں متعین ہو چکے ہیں۔ ان نمونوں میں، ہر زبان کے اپنے ڈول اور کینڈے کے اعتبار سے جزوی تبدیلیاں کی جا سکتی ہیں (مثلاً اردو لغات میں محاورات کی تعداد ہمیشہ زیادہ ہوگی) لیکن ان کے بنیادی چوکھٹے جو خوب ٹھونک بجا کر تیار کیے گئے ہیں، ان کو قائم رکھنا ضروری ہے۔

اردو حروفِ تہجّی

اردو لغت نویس کا پہلا مسئلہ اس زبان کے حروفِ تہجی ہیں جو ترتیب لغت میں بنیاد کا حکم رکھتے ہیں۔ چونکہ اردو رسمِ خط عربی۔ فارسی رسم خط کی توسیع شدہ شکل ہے اس

---

[1] شمس الرحمن فاروقی، لغات اور لغت نگاری؛ مشمولہ نذر حمید، ص ۵۵

لیے جب ان کا جامہ حرف ہند آریائی کی مخصوص آوازوں کی قامت پر چست کیا گیا تو کئی دقتیں سامنے آئیں اور یہیں سے املائی تجربات کا ایک طویل سلسلہ شروع ہوا جو تا حال جاری ہے۔ سب سے پہلے ہمارا مصنف اور کاتب ہندی کی کوز (Retroflex) آوازوں اٹ، اڈ، اڑ، سے دوچار ہوا۔ ابتدا میں کبھی تین یا چار نقطے اور کبھی ایک یا دو مختصر لکیروں (Dash) کو علی الترتیب ٹ، ڈ، اور ڑ پر بنا کر ان کی کوزیت کا اظہار کیا گیا اور وال ہندی یا رائے ہندی کی اصطلاحوں سے صوتی فرق کو نمایاں کیا گیا۔ لیکن جب فورٹ ولیم میں سیسے کے حروف کے ذریعے طباعت کا کام شروع ہوا اور تجربے سے علم ہوا کہ ان حروف پر لگے ہوئے تین تین چار چار نقطے بہت جلد جھڑ جاتے ہیں تو کسی ٹیکنیکل ذہن نے یہ ترکیب بتائی کہ نقطوں کے بجائے چار کا عدد کیوں نہ لکھ دیا جائے۔ محقق فوراً آڑے آیا اور کہا اس سے تو ابجد کے م... کا مغالطہ ہوگا۔ ٹیکنیکل ذہن نے فوراً یہ ترکیب بتائی کہ 4 کے عدد کو الٹ کر لکھ دیا جائے م۔ بعد کو اس پر 'ط' کا گمان کیا جانے لگا۔[1]

کوز آوازوں کا مسئلہ تو اُلٹے چار یا (ط) کے ذریعے حل کر لیا گیا لیکن نفسی یا ہکاری آوازیں (بھ، پھ، تھ، ٹھ، جھ، چھ، دھ، ڈھ، ڑھ، کھ، اور گھ) کا مسئلہ باقی رہ گیا۔ حالانکہ دیوناگری رسمِ خط میں ان صوتیوں کے لیے علاوہ حروف متعین تھے لیکن ہمارے مصنفین اور کاتبوں نے ہائے ملفوظی (جسے میں یک چشمی ہ کہتا ہوں) اور دو چشمی میں امتیاز کرنا ضروری نہیں سمجھا۔ بیشتر دو چشمی کی جگہ ہائے ملفوظی (گول ہ) کا استعمال ہوتا رہا۔ حضرتِ غالب تک 'گھر' اور 'گہر' کو ایک ہی املا سے لکھتے رہے لیکن انیسویں صدی کے اختتام تک جب تعلیم عام ہو گئی، پریس اور طباعت بڑے پیمانے پر کی جانے لگی تو دو چشمی ھ کو بیشتر ہندی کی ہکاری آوازوں کے لیے استعمال کیا جانے لگا۔ اور دو چشمی ھ کو ہائے مخلوط کہہ کر یہ تصور کیا جانے لگا کہ (بھ، تھ، دھ) وغیرہ مخلوط آوازیں ہیں حالانکہ ایسا ہرگز نہیں۔ یہ مخلوط حروف تو کہے جا سکتے ہیں لیکن یہ قطعی طور پر آزاد اور مختار آوازیں

---

[1] دیکھیے مقدمہ 'ابراہیم نامہ' از عبدل۔ مرتبہ مسعود حسین۔ 1966ء حیدر آباد

ہیں جنھیں لسانیاتِ جدید میں 'صوتیہ' (Phoneme) کہا جاتا ہے۔

یک لسانی اردو لغت نویسی کی تاریخ میں ان صوتیوں کو نشست دینے اور معتبر بنانے کا سہرا دراصل صاحبانِ 'اردو لغت' (کراچی) کو نہیں بلکہ مولوی عبدالحق کو ہے جنھوں نے ۱۹۳۵ء میں 'لغت کبیر' کا منصوبہ بناتے وقت یہ طے کیا تھا کہ /ب/ کے /بعد/ بھ/ کا حرف آئے گا۔ چنانچہ ان کی لغت کبیر کے جو حصص اب تک مرتب ہو چکے ہیں ان میں بھ آخری حرف ہے۔ بعد کو جامعہ ملیہ اسلامیہ میں بنیادی اردو سکھانے کے جو تجربات چوتھے دہے میں ہوتے ان میں بھی بھ۔ پھ۔ تھ۔ دھ کو علاحدہ حروف کی حیثیت دی گئی۔ ہاں یہ سوال اب تک طے نہ ہو سکا کہ ان آوازوں کا نام دیوناگری کے مطابق بھ۔ پھ۔ تھ۔ دھ کہا جاتے یا ہم محض لو ہم شکل حرفیہ اور صوتیہ کے مطابق بھے۔ پھے۔ تھے۔ دھال وغیرہ کہا جائے۔ ترقی اردو بیورو کی زیرِ ترتیب لغت میں ہم نے بھی ان ترسیموں (Graphemes) کی علاحدہ حیثیت تسلیم کی ہے۔ حالاں کہ ہمارے علم میں ہے کہ اس بدعت کے بارے میں ترقی اردو بیورو کے سابق ڈائرکٹر نے بھی غیر علمی شدت کے ساتھ یہ لکھا ہے:

"حروف تہجی میں اضافے کی یہ کوشش نہ صرف قبیح اور غیر ضروری ہے بلکہ غیر فطری اور غیر سائنسی بھی۔"

حقیقت بالکل برعکس ہے یعنی یہ قطعی غیر سائنسی نہیں، اس لیے غیر فطری نہیں لہذا غیر ضروری بھی نہیں ہو سکتی۔ اس پر 'قبیح' کا اطلاق بھی نہیں ہوتا اس لیے کہ یہ ایک قباحتِ علمی کی شافع اور دافع ہے۔ کیا اردو حروفِ تہجی کے ارتقا میں پہلی بار ٹ۔ ڈ۔ ڑ کے اضافے کیے گئے تو ان کی بھی صورت یہی تھی۔ تا تے ہندی، دال ہندی اور رائے ہندی کہہ کر ت۔ د۔ ر سے کام کیوں نہیں چلایا گیا۔

بھ۔ پھ۔ دھ وغیرہ کی حروفِ ابجد کی غیر موجودگی میں جو قباحتیں پیدا ہوتی ہیں انکی چند مثالیں پیش کرتا ہوں۔ سب سے پہلے تو یہ کہ ان حروف سے مرکب الفاظ ب۔ پ۔ د (غیر ہکاری) حروف کے تابع کر دیے جاتے ہیں۔ چوں کہ 'ہ' 'ھ' سے قبل ابجد کی فہرست

۱؎ دو لسانی لغت میں اس قسم کی جزوی کوشش مرزا جان طپش کی "شمس البیان فی مصطلحات الہندوستان" (۱۲۰۷ھ) میں ملتی ہے۔

میں آتی ہے اس لیے جب یہ حروف لفظ کے درمیان میں واقع ہوتے ہیں تو یہ ترتیب اردو املا کی بے ترتیبی کی وجہ سے ہمیشہ قائم نہیں رہتی مثلاً صاحب فرہنگِ آصفیہ لفظ 'دھاوا' بعد 'دُہائی' درج کرتے ہیں اور اس کے فوراً بعد 'دھائیں' اور 'دھتا' کا اندراج آجاتا ہے۔ دھ کی ترتیب کچھ دور چلنے کے بعد ایک بار پھر دُہر دُہر (جلنا) آجاتا ہے اور 'دُہرم' اور اس کے ذیلی اندراجات آجاتے ہیں۔ یہی صورتِ حال نور اللغات میں ملتی ہے۔ یہاں 'دہشت' کا لفظ 'دُہقان' 'دھسنا' اور 'دھکا' کے درمیان ڈال دیا گیا ہے۔ دوسرے الفاظ میں مرتبین لغت کے پیشِ نظر /ہ/ اور دوچشمی /ھ/ کا فرق واضح نہیں۔ کبھی دونوں میں امتیاز کرتے ہیں اور دونوں کو ایک سمجھ کر بعد کے آنے والے حروف کے مطابق اپنے اندراجات کو خلط ملط کر دیتے ہیں۔

اردو لغت سازی کا ان دقتوں کے باوجود بعض حضرات اردو کی ہکاری آوازوں کیلئے اردو ابجد میں علاحدہ سے حرفی نشست قائم کرنے کے خلاف ہیں اور امالسبجال کے طور پر کہتے ہیں کہ پھر ہکاری /نھ/، /مھ/، /لھ/ اور /رھ/ کی بھی حرفی نشستیں مقرر ہونی چاہئیں۔ حالاں کہ تعدد کے اعتبار سے یہ اس درجہ کم مستعمل ہیں کہ ہندی رسم خط میں بھی یہ مرکب ہکاری مانی گئی ہیں یعنی /نھ/ ( ) اور ( ) کے اختلاط سے بنایا جاتا ہے۔ یہ اردو ہندی الفاظ کے شروع میں بھی کبھی نہیں آتیں۔ املہ یہ محال کے طور پر تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ اردو حروف علت سے شروع ہونے والے الفاظ کی ترتیب بھی ہندی شبد کوشوں کے انداز میں ہونی چاہیے لیکن اس کے لیے ہمیں اپنے اعراب کی مکمل شکلیں وضع کرنی ہوں گی۔ ان میں سے ایک تو مد لگا کر ہم نے الف کی کرلی ہے۔ ہمارا لغت نگار اب تک اس چکر میں ہے کہ آ (الف ممدودہ) کی تختی پہلے لائے یا ا (الف مقصورہ) کی۔ پلیٹس وغیرہ نے دونوں کو ملا دیا ہے۔ مہذب نے عام روایت کے برعکس الف مقصورہ کی تختی الف ممدودہ سے پہلے رکھی ہے۔ چونکہ اردو میں حروف علت کی مکمل اور ماترائی شکلوں کا سیٹ مفقود ہے۔ اس لیے حروف علت سے شروع ہونے والے الفاظ کی روایتی ترتیب کو نہیں بدلا جا سکتا۔ یہ حقیقت ہے کہ لسانی گروہ اپنے رسمِ خط کے بارے میں قدامت پرست ہوتے ہیں۔ اس لیے اصلاحِ رسمِ خط کی بیشتر تحریکیں ناکام رہتی ہیں اور برنارڈ شا جیسے صاحبِ نثر و نشتر اور مالک ورثہ و ثروت

حضرات بھی اس باب میں منہ کی کھاتے ہیں۔

اندراجاتِ لغت

اردو حروفِ تہجی کے اس ہفت خواں کو طے کرنے کے بعد اگلا مسئلہ انتخاب واندراجات لغت کا ہے۔ اندراجات کا دار و مدار اس پر ہوگا کہ لغت نویس کے سامنے مقصد کیا ہے۔ وہ بچوں کے لیے لغت مرتب کر رہا ہے یا بالغوں کے لیے۔ عام لغت ہے یا خاص لغت ہے، اصطلاحات علمیہ کا لغت ہے یا مخصوص پیشوں کا۔ لغت کے بیسیوں اقسام ہیں۔ عام طور پر لغت کا ناقد یہ بات بھول جاتا ہے کہ وہ پیش نظر لغت کو کس معیار سے جانچ رہا ہے عبدالحق نے اپنے لغت کبیر کے دیباچے میں اردو کے ایک 'مکمل لغت' کی ضرورت بتاتی ہے۔ شمس الرحمن فاروقی اس پر چراغ پا ہیں۔ یہ امر واقعہ ہے کہ لغت کی بیسوں اقسام میں 'مکمل لغت' کی کوئی قسم درج نہیں ملتی۔[41] البتہ عام زبان کی لغت یا (GENERAL DICTIONARY) کی تعریف ضرور ملتی ہے۔

"ان لغات کو عام زبان کی لغات اس لیے کہا جاتا ہے کہ چاہے وہ انگریزی ہو یا فرانسیسی یا روسی بالمجموعی طور پر ان کے الفاظ سے بحث کرتی ہیں...... یہ لغات کی وہ قسم ہے جس کا استعمال ہم سب سے زیادہ کرتے ہیں اور جسے ہم لغت یا ڈکشنری کے عام نام سے پہچانتے ہیں۔[42]"

اردو کی عام زبان کی لغت میں وہ تمام الفاظ جمع کیے جانے چاہئیں جو اردو کے مستند مصنفین نے قدیم سے لیکر جدید زمانے تک استعمال کیے ہیں۔ عبدالحق نے اپنی لغت کبیر سے دکنی ادب کے الفاظ کو یہ کہہ کر خارج کر دیا تھا کہ ضمیمہ کے طور پر بعد کو شائع کیے جائیں گے اس لیے کہ دکنی اردو کے تمام مخطوطات دسترس کے باہر بھی تھے اور ان کی تدوین بھی نہیں ہو سکی تھی۔ ہم نے بیوروکی اردو لغت میں ان کو بھی شامل کرنے کا منصوبہ بنایا ہے اس لیے کہ اب

---

[41] انگریزی میں 752 میں جان ویزلے نے ایک لغت — THE COMPLETE ENGLISH DICTIONARY کے نام سے ضرور شائع کی تھی جس کا مقصد یہ بتایا تھا کہ "اس میں انگریزی کے بہترین مصنفین کے مشکل ترین الفاظ کے معنی کی تشریح کی گئی ہے۔"

[42] Dictionaris: KENNETH WHITTAKER

دکنی پر خاصا کام ہو چکا ہے اور اس کے اکثر الفاظ کا گہرا تعلق متقدمین شعرائے اردو کی فرہنگ سے ہے۔ اندراجات لغت کے سلسلے میں متروکات، سوقیانہ، پیشہ ورانہ اصطلاحات علیہ کا مسئلہ بھی سامنے آتا ہے۔ عام لغت کے لیے یہاں بھی متوازن نقطۂ نظر کی ضرورت ہے۔ ایک جامع (مکمل کی صفت ہم ہرگز استعمال نہیں کریں گے) لغت کی ترتیب کا کام نہ فرد واحد کے بس کا کام ہے اور دو چار سال کی مدت کا۔ آکسفورڈ ڈکشنری کی ترتیب میں چالیس سال لگے تھے اور اب بھی اس کے ضمیمے شائع ہو رہے ہیں۔ خود ہندستان میں تامل زبان کی بڑی لغت کو عالموں کی ایک جماعت نے ۲۵ سال میں مکمل کیا ہے۔ فرہنگ آصفیہ ایک شخص کی تیس سالہ عرق ریزی کا پھل ہے۔ اس لیے جامع عام لغت کے لیے سارے اردو ادب کو چھاننے اور کھنگالنے کی ضرورت ہے۔ جدید لغات کی تلاش و جستجو کے لیے رسائل اور اخبارات کا مطالعہ ضروری ہے۔ لغات سے لغت با آسانی پیدا کی جا سکتی ہے لیکن اس پر 'جامع' کے بجائے 'مجموعۂ لغات' کا اطلاق ہوگا۔ اس قسم کی ایک عبرت ناک مثال خود ہماری زبان میں جامع اللغات کی موجود ہے۔

جہاں تک عامیانہ اور سوقیانہ الفاظ کے شمول کا تعلق ہے یہاں بھی صاحب فرہنگ آصفیہ کے اس دعوی سے اجتناب کرنا ہوگا۔ لکھتے ہیں:

> "... فقیروں کی صدائیں اس میں سن لو، سودے والوں کی آوازیں اس میں دیکھ لو، دلگی اس میں ہے، ظرافت اس میں ہے... جواریوں، ٹھگوں، دلالوں، چابک سواروں، بدمعاشوں مختلف پیشہ وروں... عورتوں کی بولی اس میں نہیں چھوڑی، جاہلوں کی باتوں سے اس میں پرہیز نہیں کیا... بھنگڑ اس میں دھرے ہیں، شرابی اس میں ہنکار رہے ہیں۔"

(مقدمہ فرہنگ آصفیہ)

عبدالحق کا خیال صحیح ہے کہ سید احمد دہلوی کو فیلن کی صحبت نے خراب کیا ہے جسے اس قسم کے لغت جمع کرنے اور لغت میں شامل کرنے کا بڑا شوق تھا۔ فرہنگ آصفیہ جو عام لغت کی تعریف میں آتی ہے، اس میں سے بہت سے نازیبا اور بے موقع لغات

اور ان کی تشریحات کو حذف کیا جا سکتا ہے اور کیا گیا ہے۔

عام لغت بولیوں کی لغت بھی نہیں ہو تا جس کا امتزاج اردو کے مقابلے میں ہندی کے شبد ساگر اور مانک کوش میں زیادہ پایا جاتا ہے۔ اردو بہر حال ایک قصباتی زبان ہے اور اس میں وہ لامرکزیت نہیں ملتی جو ہندی میں پائی جاتی ہے۔ تاہم اردو لغات کا انتخاب محض دہلی یا لکھنو کے معیارات سے اب نہیں کیا جا سکتا۔ صاحب مہذب اللغات کی تالیف میں یہی بڑی کمی رہ گئی ہے۔

اندراجات کے نقطۂ نظر سے ہمارے لغات میں ایک اور بڑا سقم یہ ہے کہ ہم محاورات اور امثال کی بھرمار کر دیتے ہیں۔ انگریزی کے بڑے سے بڑے لغت کے کثیر الاستعمال الفاظ تک میں ایک درجن محاورات یا استعمالات سے زیادہ نہیں ملتے۔ ویبسٹر کی نیو کالجیٹ ڈکشنری میں جو ڈیڑھ لاکھ سے زیادہ الفاظ کو محیط ہے (تقریباً وہی تعداد جو ترقی اردو بیورو کی لغت کے لیے تجویز کیے گئے ہیں) لفظ 'آنکھ' کے تحت صرف دو محاورے دیے گئے ہیں جب کہ صاحب مہذب اللغات کو اس بات پر فخر ہے کہ کراچی کی اردو لغت کے 275 کے علی الرغم انھوں نے اس لفظ کے 675 ذیلی اندراجات اور محاورات جمع کر دیے ہیں[1]

تقریباً یہی صورت حال لفظ 'دل' کی ہے جس کے 52 محاورات اور امثال باوجود کفایت کے ہم ترقی اردو بیورو کی اردو لغت میں شامل کرنے پر مجبور رہیں جبکہ ہم تعداد ویبسٹر کالجیٹ میں عام لفظ Heart کے تحت کل دو محاورے (استعمالات) درج کیے گئے ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ ذیلی اندراجات کے نقطۂ نظر سے یہ اردو لغت نویسی کا بڑا سقم ہے جس کی مثال انگریزی کے لغات تو کیا ہندی کے شبد ساگر اور مانک کوش تک میں نہیں ملتی۔ ان کے یہاں بھی 'آنکھ' کا عام لفظ موجود ہے لیکن محاورات کی وہ بہتات نہیں ملتی جو اردو میں پائی جاتی ہے۔ اردو لغت نویسی کی روایت اور غالباً اردو زبان میں محاورات کا بکثرت استعمال اس بات پر ہمیں مجبور کرتا ہے کہ ہمارے لغات میں محاوروں اور کہاوتوں کی تعداد بہ مقابلہ ہندی لغات کے زیادہ ہو لیکن نہ اس قدر کہ ہر استعمال اور ہر صرف کو ہم محاورہ تصور کریں۔ آج کراچی

---

[1] مہذب اللغات، جلد 5۔ مقدمہ: ص 3

کی اردو لغت پر جو اعتراضات کی بھرمار ہو رہی ہے ان میں ایک سبب یہ بے احتیاطی بھی ہے۔

املا کے مسائل

اندراجات کے ساتھ ہی املا کا مسئلہ اٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ املا کے اعتبار سے جس قدر انتشار اردو زبان میں ملتا ہے اس کی نظیر کہیں اور ملنا دشوار ہے۔ اس نے اپنے ارتقا کے ابتدائی مدارج میں خطِ نسخ اختیار کیا۔ شمالی ہند میں بعد کو اس کے لیے نستعلیق کا استعمال کیا جانے لگا۔ چوں کہ اس کے حروفِ تہجی کا مکمل طور پر تعین نہیں ہو سکا ہے اس لیے آج بھی بہت سے الفاظ مختلف املا سے لکھے جاتے ہیں۔ عربی زبان کی صولت اب تک اردو حروف و صوت پر قائم ہے۔ دکن کا مصنف کبھی ع لکھتا ہے اور کبھی اسے ا میں تبدیل کر دیتا ہے۔ قدیم اردو میں درمیانی ہ / یا ہکاری مخلوط آوازیں اپنی ماہیت کھو دیتی ہیں اور اسی طرح سے ان کا اندراج ملتا ہے مثلاً دکنی اردو میں چولھا۔ چلا، کہاں، کاں کہا کیا، بھرنا۔ برنا، چڑھنا۔ چڑنا وغیرہ۔ ایسی صورت میں دونوں املا دیے جائیں یا دونوں کا اپنے اپنے مقام پر اندراج کیا جائے۔ بصورت دیگر متقابل حوالہ کا استعمال بہ کثرت کرنا ہوگا۔ متقابلِ حوالہ کا استعمال نہ صرف قاری کی رہبری کرتا ہے، بلکہ الفاظ کی غیر ضروری تکرار سے بھی بچاتا ہے۔ یہ ضرور ہے اس کا کثرت استعمال قاری کو تھکا دیتا ہے اس لیے املا کے معمولی اختلافات کا حل بنیادی اندراج ہی میں تحریر کیا جا سکتا ہے۔ چوں کہ اردو کتابت یا لیتھو ٹائپ میں یورپی زبانوں کی طرح ITALICS کا رواج نہیں ہو سکا ہے اس لیے متقابل حوالہ کا حل اردو کی موجودہ طباعت کی حد بندیوں کے اندر ہی تلاش کرنا ہوگا۔

لغت میں املا جدید ہو یا روایتی؟ اس کا حل بھی بین بین نکالنا ہوگا۔ کیا ترقی اردو بورڈ کی سفارشاتِ املا کمیٹی کو بنیاد بنایا جا سکتا ہے؟ ایسی صورت میں متقابل حوالوں کی اس قدر بہتات ہو جائے گی کہ اردو لغت کو دیکھنے والا لفظوں کے چکر میں پڑ کر اس سے نہ مستفیض ہو نا ہی اولیٰ سمجھے گا کیوں کہ ابھی تک اس املا کے مطابق نہ تو نصابی کتب تیار ہوئی ہیں اور نہ ہماری عام کتب اور صحافت میں اس کا التزام کیا گیا ہے۔ اردو املا ابھی تک کاتبوں کے ہیر پھیر میں ہے جو جنبشِ قلم سے خدا کو جدا کر

دیتے ہیں۔

تلفظ کا مسئلہ

لفظ کے اندراج اور املا کے فوراً بعد تعین تلفظ کا مسئلہ سامنے آتا ہے۔ قدیم لغات میں عام طور پر تلفظ عبارت میں ظاہر کر دیا جاتا تھا یعنی مفتوح، مکسور، مضموم اور ساکن کہہ کر لفظ کے حروف کو باندھ دیا جاتا تھا۔ اس طرح غلطی کا بہت کم احتمال رہتا تھا لیکن اچھے اچھے پڑھنے والوں کو سمجھنے کے لیے یا تو حاشیے پر زور دینا پڑتا تھا یا سمجھنے کی کوشش ہی نہیں کرتے تھے۔ عبدالحق نے لغت کبیر میں ایک درمیانی شکل یہ نکالی کہ الفاظ پر اعراب دیے جانے کے بجائے ان کے اجزا حروف کو قوسین میں رکھ کر ان پر اعراب لگائے جائیں۔ اس سلسلے میں ان سے چوک یہ ہوئی کہ رکن تہجی (Syllable) کے بجائے حروف کو بنیاد بنایا گیا جس سے بعض اوقات ان کی صحیح نوعیت نہیں معلوم ہوتی۔ انھوں نے 'آفریں' کے قوسین میں ٹکڑے (آ ف ر ی ں) اور 'آفرینش' کے (آ ف ر ی ن ش) کیے اور ان پر اعراب لگانے کی ضرورت نہیں سمجھی۔ حالاں کہ بغیر اعراب کے 'آفرینش' کو کوئی بھی 'آفرینش' یا 'آفرینش' بھی پڑھ سکتا ہے۔ قوسین میں کسی لفظ کی تقطیع حرف کی بنیاد پر نہیں رکن تہجی کی بنیاد پر ہونی چاہیے اور ہر رکن پر مناسب اعراب کا لگانا ضروری ہے۔ مثلاً 'آفرینش' کا تلفظ قوسین میں (آف۔ری۔نش) لکھنا ہوگا تاکہ غلطی کا کوئی احتمال باقی نہ رہے۔ ترقی اردو بیورو کے لغت میں یہ اہتمام کیا گیا ہے۔

معنی کا تعین اور ترتیب

لغت کی جان اور اس کا اصل کام معنی کا تعین ہے۔ معنی کے کیا معنی ہیں۔ میں اس بحث میں نہیں پڑنا چاہتا، اس قدر ضرور عرض کروں گا کہ معنی کی بحث لسانیات کا محیطی میدان ہے، اصل موضوع نہیں۔ لیکن جہاں تک لغتی لفظ کا تعلق اس کے معنی کے تعین کا طریقہ خاصہ طے شدہ ہے۔ مثلاً لغت کے لفظ کی جہاں ضرورت ہے سب سے پہلے تعریف دینا چاہیے۔ اس لحاظ سے اردو لغات نہایت ناقص جس کی مثال کے طور پر میں صرف لفظ 'دل' سے بحث کرتا ہوں۔ آصفیہ نے اس کی تعریف، معنی اور مترادفات

حسبِ ذیل دیے ہیں۔

(۱) ایک صنوبری شکل کے اندرونی عضو کا نام، قلب، ہر دا فواد، ہیا من خاطر ضمیہ (۲) کلیجہ، جگر، جگرا (۳) اردو: سخاوت، فیاضی (۴) اردو: ہمت، شجاعت، دلیری، جرأت (۵) اردو: رغبت، خواہش (۶) اردو: باطن، اندرونی، اندروالا (۷) توجہ، رخ۔

صاحب نور اللغات نے اس کے تتبع میں یوں لکھا ہے:

(۱) ایک صنوبری شکل کے اندرونی عضو کا نام (۲) قلب، کلیجہ، جگر، حوصلہ (۳) اردو: سخاوت، فیاضی (۴) ہمت، شجاعت، دلیری، جرأت (۵) باطن، اندرونی، اندروالا (۶) توجہ، رخ، عندیہ، کنایتہً رغبت، خواہش، ہوا، ہوس۔

صاحب مہذب اللغات نے بھی کم و بیش یہی تعریف اور معنی دھرائے ہیں:

(۱) جسم میں ایک صنوبری شکل کے اندرونی عضو کا نام جو بائیں جانب ہوتا ہے (۲) قلب (فارسی) کلیجا، جگر، حوصلہ (فارسی) (۳) فیاضی، سخاوت (اردو) (۴) ہمت، شجاعت، دلیری، جرأت (اردو) (۵) باطن، اندرونی، اندروالا (فارسی) (۶) توجہ، التفات، رخ، عندیہ (اردو) متروک (۷) خوشی، مرضی (اردو) (۸) دل کا کعبے سے بھی استعارہ کرتے ہیں ؏

کعبۂ دل کو نہ توڑو دیکھو (راسخ)

(۹) عظیم جزو (فارسی) (۱۰) صدر، مقام صدر، درمیانی (فارسی) (۱۱) خلاصہ، لبِ لباب، نچوڑ

اس تقابلی مطالعے سے یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ 'دل' کی تعریف مؤلف آصفیہ اور 'صنوبری شکل' سے آگے نہ بڑھ سکی۔ ترقی اردو بیورو کے لغت میں 'دل' کی تعریف اس طرح دی گئی ہے:

(۱) سینے کے اندر بائیں طرف پان کی شکل کے ایک مجوّف عضلی عضو کا نام جو ہر وقت حرکت کرتا رہتا ہے اور تمام جسم میں شریانوں کے ذریعے خون دوڑاتا ہے۔ اس کی حرکت رک جانے پر موت واقع ہو جاتی ہے۔ پرانے زمانے میں خیال تھا کہ انسان سوچنے کا کام بھی اسی عضو سے لیتا ہے۔

اس کے بعد معنی اور مترادفات دیے گئے ہیں لیکن ان کی تقسیم دیگر لغات کی طرح اردو اور فارسی میں نہیں کی گئی ہے۔ فارسی معنی اگر اردو معنی نہ بن سکے تو انھیں حذف کر دیا گیا ہے۔

معنی کی ترتیب دو طریقوں پر کی جا سکتی ہے۔

۱ تاریخی نقطۂ نظر سے۔ اور

۲ استعمال اور اس کی تعداد تکرار کے پیشِ نظر۔

اول الذکر نقطۂ نظر سے معنوں کو ترتیب دینا اس وقت تک ممکن نہیں جب تک ہر عہد کی اردو کو COMPUTERIZE نہ کر لیا ہو یا کم از کم بہت بڑے پیمانے پر کارڈ سازی نہ کر لی گئی ہو۔ ان دونوں سہولتوں کے لیے طویل مدت اور اچھی تنظیم کی ضرورت ہے، جو ترقی اردو بیورو کے پیشِ نظر نہیں رہی ہے۔ اس لیے عام استعمال کی ایک عام لغت جو اسکولوں، کالجوں، دفتروں کی ضروریات کو پورا کر تی ہو (جیسی کہ ویبسٹر کی "نیو کالجیٹ ڈکشنری" ہے) پیشِ نظر رہی ہے۔ اس لیے معنوں کی ترتیب کثیر الاستعمال سے قلیل الاستعمال کی جانب رکھی گئی ہے۔ چونکہ لفظ کا مادہ اور مشتقات اس کے فوراً بعد درج کیے گئے ہیں اس لیے لفظ کی لسانی تاریخ اور معنی کے ارتقائی تسلسل کا بھی احساس رہتا ہے۔

اشتقاقیات اور اردو لغت

اردو لغات کا سب سے کمزور حصّہ علم صرف و اشتقاق رہا ہے۔ ہمارے لغت نویسوں میں کوئی بھی تاریخی لسانیات یا علم صرف کا کما حقہٗ علم نہیں رکھتا تھا۔ فیلن کے اسسٹنٹ کے طور پر دانا پور (بہار) میں چھ سال کام کرنے کی وجہ سے مؤلف فرہنگ آصفیہ کو اس کی شُد بُد ہو گئی تھی۔ اس لیے انھوں نے اپنی فرہنگ کے مقدمے میں ہندی الفاظ کی اہمیت، سنسکرت، پالی، پراکرت اور ان کا قدیم ایرانی سے جو رشتہ ہے، اس کا ذکر کیا ہے۔ کہیں کہیں شاید انھیں نوٹوں سے فائدہ اٹھا کر جو فیلن اور اس کے دیگر ہندی و سنسکرت داں اسسٹنٹوں کی صحبت میں لیے تھے بعض الفاظ کے اشتقاق میں جانے کی کوشش بھی کرتے ہیں، لیکن فرہنگ آصفیہ سے اس باب میں ان کی باقاعدہ تربیت کا کوئی ثبوت نہیں ملتا۔ صاحب نور، جامع اور مہذب تو لغت سازی کے اس اہم پہلو سے بالکل نابلد ہیں۔ البتہ مولوی عبدالحق نے لغت کبیر میں اس کا خاص اہتمام رکھا ہے اور اس کے لیے انھوں نے سنسکرت اور ہندی کے عالموں سے مدد بھی لی تھی لیکن اس سلسلے میں سب سے فاضلانہ

کاوش پلیٹس کی ہے جس کی سنسکرت، پراکرت اور قدیم فارسی پر گہری نظر تھی۔ یہ دیکھ کر افسوس ہوتا ہے کہ شبد ساگر اور رمانک کوش کے مولفین جنھیں سنسکرت عالموں کی بھرپور اعانت حاصل تھی؛ انھوں نے بھی اس سلسلے میں سہل انگاری سے کام لیا ہے۔ اکثر الفاظ کو ہندی لکھ کر یا 'انوکرن' کہہ کر ٹال دیا ہے۔

اردو لغت نگاروں نے اس باب میں ع، ف، ت، س، رنگ کے رموز سے صرف مآخذ زبانوں، عربی، فارسی، ترکی، سنسکرت اور انگریزی کی نشان دہی تو کر دی ہے لیکن اس سے آگے نہ بڑھ سکے۔ ان لغت نگاروں نے ستم ظریفی یہ بھی کی ہے کہ اردو کے تمام غیر عربی و فارسی الفاظ کو ہندی بتایا ہے۔ جیسے کہ وہ اردو کے نہ ہوں۔ صرف بعض دو وضلے' ریختہ الفاظ ہی کے سامنے اردو کا لفظ لکھا ہے مثلاً غنڈا (کہ ہندی میں گنڈا ہے) زٹل (کہ ہندی میں جٹل ہے)۔ اس طرح اردو کا وجود ہی ختم کر دیا ہے۔ حالانکہ اردو بنیادی طور پر ہند آریائی زبان ہے اور جس طرح ہندی کا لغت نگار ہندی کے الفاظ کے آگے ہندی نہیں لکھتا۔ اسی طرح اردو لغت میں بھی جو ٹھیٹھ اردو کے لفظ ہیں ان کا اَتا پتا دینے کی چنداں ضرورت نہیں۔ البتہ اشتقاق درج کرتے وقت ان کے ارتقا کے کم از کم دو مدارج سنسکرت اور پراکرت ــ دیے جانے ضروری ہیں۔ اگر لفظ کی قدیم اردو میں کوئی شکل ملتی ہے تو اس کا اظہار کرنا بھی ضروری ہے۔ عربی، فارسی، ترکی، انگریزی کے لغات سے بحث دوسرے انداز میں کرنی ہوگی۔ ان زبانوں کے الفاظ کے تلفظات اور معنی وہی دیے جائیں گے جو اردو میں مستند ہو چکے ہیں۔ اگر عربی یا فارسی میں اصل لفظ کے معنی کچھ اور ہیں تو ان کا اندراج بھی اشتقاق بتاتے وقت کیا جانا چاہیئے۔

اشتقاقیات کے ضمن میں ہم نے ہندی لغت نگاری کی ایک اصطلاح "دیشج" کو جوں کا توں اپنا لیا ہے۔ دیشج، کے لغوی معنی ہیں "دیش کا جایا" یعنی دیس زادہ' یعنی 'دیسی' اس اصطلاح کا استعمال ان الفاظ کے بارے میں کیا گیا ہے جن کا اشتقاق کسی سنسکرت کے مادہ سے مسلّم نہیں ہو سکا ہے۔ اس لیے ان کے بارے میں گمان ہے کہ وہ قبل ہند آریائی زبان کی باقیات ہیں۔ 'دیشج' کے مقابلے 'دیسی' لفظ زیادہ آسان تھا لیکن اصطلاحی طور پر اس لفظ سے ماقبل ہند آریائی زبان

کی جانب خیال نہیں جاتا اس لیے اس سے اجتناب کیا گیا ہے۔
عبدالحق نے لغتِ کبیر میں سنسکرت، پراکرت کے الفاظ اردو املا میں درج کیے ہیں۔ یہ اردو املا کی پیچیدگی اور صحتِ تلفظ کے پیشِ نظر مناسب نہیں۔ اس لیے ترقی اردو بورڈ کی لغت میں اشتقاق کے سلسلے میں ایسے تمام الفاظ دیو ناگری رسمِ خط میں لکھے گئے ہیں بلکہ انگریزی الفاظ کی بھی اصل شکل کے لیے رومن رسمِ خط اختیار کیا گیا ہے۔ اس سے طباعت کی دقتیں ہو جائیں گی مگر صحتِ تلفظ کی ضمانت کا یقین ہے۔ جن الفاظ کے مادہ اور مشتقات کے بارے میں اہلِ علم خاموش ہیں۔ ان پر ہم نے بھی سوالیہ نشان بنا دیا ہے۔
اشتقاقیات کو پہلی بار اردو لغت میں بڑے پیمانے پر شامل کرتے وقت اس بات کا احساس ہوا کہ جب کہ سنسکرت اور عربی کے مادوں اور مشتقات پر تفصیلی کام کیا جا چکا ہے۔ فارسی زبان اس امتیاز سے خاصی تہی دامن ہے ۔ فارسی زبان کے علماء اور محققین کی سنسکرت سے ناواقفیت، دوسرے قدیم فارسی کے متون کا فقدان، چنانچہ فارسی کی اچھی سے اچھی لغات دیکھتے جایئے اس لحاظ سے انھیں عاری پایئے گا۔
اردو کا ایک نام 'ریختہ' بھی رہا ہے۔ آج کی لسانیاتی تعریف میں بھی یہ فارسی کی طرح 'ریختہ' زبان کی اچھی مثال ہے۔ اس لیے علاوہ خالص عربی، فارسی کے دخیل الفاظ کے بے شمار مرکبات میں یہ زبانیں خالص ہندی آریائی کے لفظوں میں مدغم ہو گئی ہیں۔ ایسی صورت میں مرکب کے اجزاء کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے دکھایا گیا ہے۔ مرکبات کے ان اجزا کی اشتقاقیات علاحدہ علاحدہ ہر جزو کے تحت دیکھنا چاہیئے۔ یہ غیر ضروری تکرار سے بچنے کیلئے ضروری تھا۔

خاتمۂ کلام

آخر آخر میں لغت نویسی کے مسئلوں کے مسئلہ کے طور پر یہ عرض کرنا چاہونگا کہ لغت نویسی ایک شوقِ فضول اور پیشۂ جاں کاہ ہے۔ انگلستان کے ایک نوجوان ماہر لسانیات سے حالیہ ملاقات کے موقع پر جب اس نے مجھ سے میرا موجودہ شغل دریافت کیا تو میں نے کہا کہ "آج کل میں لغت کے مرض میں مبتلا ہوں۔" "خدا آپکو

شفا دے"۔ اس نے انگریزی کے مخصوص مزاح خشک کے انداز میں کہا اور پھر یک لخت
چہرے پر سنجیدگی کے آثار طاری کرتے ہوتے ترحم کے لہجے میں یوں لب کشا ہوا کہ "لغت نویس
بیچارے کو جیتے جی صلہ مل بھی جاتے، ستائش نہیں مل پاتی۔ ہاں اس جہانِ گزراں سے
گزر جانے کے بعد اس کی نشست بقائے دوام کے دربار میں محفوظ ہو جاتی ہے"
میں نے اس کے اِس بیان کی یک طرفہ صداقت کی جانب اشارہ کرتے ہوئے اسے
اردو کے محاورے ۔گڑے مردے اکھاڑنا۔ سے آشنا کیا اور کہا کہ "یہ دنیا ہو یا وہ
دنیا، لغت نویس کو کہیں چین کی امید نہیں کرنا چاہیے" اس کے بعد اردو کے پہلے بڑے
لغت نویس ۔صاحب فرہنگ آصفیہ۔ کے ان دردناک الفاظ کا تذکرہ کیا جو اس نے اپنا
کام تیس سال کی طویل مدت میں مکمل کرنے کے بعد لکھے تھے۔

"اردو کا وصال ہمارا عرض حال ۔خود ہماری آٹھوں پہر کی روزانہ
جمتول نشست نے مصائب کے ضمن میں یہ مزید عنایت فرمائی کہ پیٹ
بڑھا کر توندل بنا دیا۔ ریاحی بواسیر، ضعفِ مثانہ بہم پہنچا دیا، معدہ بگاڑ
دیا، اعصاب کو ڈھیلا کر دیا۔"

فَاعْتَبِرُوا يَا أُولِي الْأَبْصَار

گؤدان تا گئودان

پریم چند کی گئودان' اردو میں تصنیف ہے یا ترجمہ' اس سوال کو میں نے ٹھیک سترہ برس پہلے انجمن ترقی اردو کے ہفتہ وار 'ہماری زبان' کے صفحات میں تین مختصر مضامین کے ذریعے اٹھایا تھا۔ یہ مضامین اس ہفتہ وار میں 'میرا صفحہ' کے عنوان کے تحت 15 دسمبر 1970ء تا 15 جون 1971ء شائع ہوتے رہے[1]۔

میرا ذہن اس مسئلے کی جانب دو وجوہ سے منعطف ہوا۔ سب سے پہلے وہ ا - دنی لسانی شہادتیں جو اس کے اُردو (گئودان) اور ہندی (گودان) ایڈیشنوں کو ملا کر پڑھتے وقت سامنے آئیں جن کا ذکر میں نے مثالوں کے ساتھ 'ہماری زبان' کے 15 جون 1971ء کے شمارے میں کیا ہے۔ دوسرے پریم چند کے وہ خطوط جن میں پریم چند اور ان کے دوست اقبال بہادر ورما سحر ہنگامی کے درمیان کاروبار کا ذکر ملتا ہے[2]۔ یہ کاروبار ان دونوں کے درمیان عرصے سے ہوتا چلا آیا تھا۔ 11 ستمبر 1931ء کے ایک خط میں پریم چند 'زمانہ' کے ایڈیٹر اور ان کے دوست دیا نرائن نگم کو یوں رقم طراز ہیں۔

"حضرت سحر کو میں نے 200 دینا طے کیا ہے۔ وہ راضی بھی ہوگئے۔ . . راضی ہوں تو 'گوشہ عافیت' بھی ان سے پورا کرالوں۔"

---

1 ۔ ہماری زبان : میرا صفحہ 15 دسمبر 1970ء 8 مئی 1971ء اور 15 جون 1971ء

2 ۔ مدن گوپال : پریم چند کے خطوط' مکتبہ جامعہ' نئی دہلی۔ 1968ء

لیکن ان داخلی اور خارجی شہادتوں کے باوجود اس وقت تک میرا خیال تھا کہ غالباً پریم چند نے بسترِ مرگ پر 'گودان' کے اُردو ترجمے کو سُنا ہوگا اور ممکن ہے جہاں تہاں سحر ہنگامی کے ترجمے میں اصلاح بھی کی ہو۔ لیکن صورتِ حال بالکل مختلف نکلی۔

پریم چند کا انتقال 8 اکتوبر 1936 کو ہوا۔ دیا نرائن نگم نے ان کے انتقال کے بعد 'زمانہ' کے پریم چند نمبر میں گئودان کے بارے میں پہلی بار یہ اطلاع دی۔

"1936ء میں آپ کا آخری ناول 'گئودان'[1]، بھی سرسوتی پریس بنارس سے شائع ہوا۔ اس کی دو ہزار جلدیں بک چکی ہیں اور پہلا ایڈیشن قریبِ اختتام ہے۔ اس کا اُردو ترجمہ بھی سحر صاحب کی امداد سے جلد ہی شائع ہوگا۔"

دیا نرائن نگم نے یہاں اپنی اردو نویسی کی بناء پر ہندی 'گودان' کو 'گئودان' لکھا ہے۔ ظاہر ہے سرسوتی پریس سے 'گئودان' نہیں بلکہ 'گودان' شائع ہوا تھا۔

میرے ان مختصر مضامین کا سب سے مثبت ردِّ عمل دیریندر پرشاد سکسینہ صاحب کے ایک مراسلے کی شکل میں ظاہر ہوا۔[2] چوں کہ سکسینہ صاحب کی دسترس سحر ہنگامی کے خود نوشت حالاتِ زندگی کے مسودے تک تھی، اس سے استفادہ کرتے ہوئے اپنے مراسلے میں ان کا یہ اقتباس نقل کیا۔

"منشی پریم چند آنجہانی کے متعدد قصے اور کئی ناول مثلاً 'رنگ بھوم'، 'کرم بھوم'، 'پریم آشرم'، 'نرملا' وغیرہ ہندی سے اُردو میں لکھے، جو چھپ چکے ہیں۔[3] ابھی اُن کا آخری ناول 'گئودان'، بھی مکتبہ جامعہ سے شائع ہو چکا ہے، جس کا اردو ترجمہ میرا ہی کیا ہوا ہے۔" (از مسودہ خود نوشت حالاتِ زندگی سحر ہنگامی)[4]

---

1 :- یہ تشابہ دیا نرائن نگم اور اُردو کے دوسرے ادیبوں کو مسلسل ہوتا رہا ہے کہ وہ ہندی 'گودان' کو بھی 'گئودان' لکھتے رہے ہیں۔ 'گودان' سنسکرت ترکیب ہے جبکہ 'گئودان' اسی سے نکلی پراکرتی مرکب ہے جو اُردو کے لیے زیادہ فطری ہے۔ پریم چند نے خود اس فرق کو ملحوظ رکھا ہے۔

2 :- ہماری زبان (15 دسمبر 1970ء اور 22 جنوری 1971ء کے شمارے)

3 :- اردو میں ان ناولوں کے نام علی الترتیب اس طرح ہیں۔ چوگانِ ہستی۔ میدانِ عمل، گوشۂ عافیت اور نرملا۔

4 :- اکتوبر 1981ء میں سحر ہنگامی صاحب کے خود نوشت حالات کا مسودہ (بقیہ صفحہ نمبر 202 پر)

ہماری زبان کے مذکورہ بالا تین مضامین کو یکجا کر کے ترمیم و اضافے کے بعد میں نے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے تحقیقی مجلہ فکر و نظر میں "گئودان : تصنیف یا ترجمہ" کے عنوان سے 1971ء (جلد 11 شمارہ 2) میں شائع کیا اور اُردو ہندی متون کا تقابلی مطالعہ کرنے کے بعد سحر ہنگامی کے اِس

بقیہ صفحہ نمبر ۲۰۱ سے آگے :۔

ویریندر پرشاد سکسینہ کی عنایت سے مجھے بھی دیکھنے کو ملا' جس پر میں نے 8 نومبر 1981ء کی 'ہماری زبان' میں" پریم چند کے مترجم : اقبال بہادر ورما سحر ہنگامی " کے عنوان سے ایک مختصر سا مضمون بھی لکھا۔ اس مضمون سے جستہ جستہ اقتباسات ذیل میں درج کیے جاتے ہیں۔

" پورا نام اقبال بہادر ورما سحرؔ ہنگامی مگر مختصراً اقبال ورما سحر لکھتا ہوں۔ والد کا نام شو نرائن لال مرحوم' رئیس وزمیندار' سکونت قصبہ ہنگام' ضلع فتح پور' وہاں سالہا سال پہلے کائستھوں کی آبادی تھی .... میرے والد .. . شاعر تو نہ تھے مگر اُردو علم و ادب سے بڑی دلچسپی رکھتے تھے' پہلے 9 ۔ 10' سال کی عمر تک مکتب میں پڑھایا گیا۔ گلستان بوستان تک فارسی پڑھی' پھر انگریزی کی طرف ڈھکیلا گیا۔ ... 1904ء میں گورنمنٹ اسکول فتح پور میں داخل ہوا اور 1906ء میں قدیم الٰہ آباد یونیورسٹی کا انٹرنس والا امتحان فرسٹ ڈویژن میں پاس کیا۔ ... بیسویں صدی کی ابتداء ہی سے خواہ مخواہ شاعری کا شوق ہوا . . . ابتدائے 1911ء سے میرا کلام 'زمانہ' (کان پور) اور 'ادیب' (الٰہ آباد) میں شائع ہو چلا۔ غزل لکھنا قریب قریب ترک ہوا اور نظموں کا سلسلہ شروع ہو گیا جو کم و بیش اب بھی جاری ہے . . . مجموعہ کلام چھپنے کی اب تک نوبت نہیں آئی۔

1920ء سے 5 سال کے مطالعہ کے بعد ہندی بھی لکھنے لگا' زیادہ تر نثر۔ جب سے ملک کے کتنے ہی مشہور ہندی رسالوں میں میرے مضامین شائع ہوتے رہے ہیں۔ جن کے معاوضہ کی صورت بھی کچھ روپیہ مل جاتا ہے' اُردو سے اتنی بھی اُمید نہیں۔ عمر خیام کی تقریباً پانچ سو رباعیوں کا ہندی نظم میں ترجمہ کیا ہے۔ ...اس سے کئی سال قبل کریما کا منظوم ہندی ترجمہ بھی پرکاشن بستکالیہ کان پور نے خرید کر شائع کیا تھا۔ (اس کے بعد مذکورہ بالا اقتباس 'پریم چند' کے ناولوں کے بارے میں تحریر ہے)

ہندوستانی اکیڈمی الٰہ آباد نے بھی تلسی داس نامی ہندی کتاب مجھے اُردو ترجمے کے لیے دی تھی ... اس (1941ء) میں پچاس سال سے زیادہ عمر ہونے پر بھی تھوڑی بہت دیسی ورزش کیے جاتا ہوں . . ."

سحر ہنگامی کا انتقال ان کے فرزند کیلاش ورما شائق ہنگامی کے مطابق' 27 ستمبر 1942ء کو ہوا تھا۔ تاریخ پیدائش کی لاعلمی کی صورت میں ان کا قیاس ہے کہ انتقال کے وقت اُن کی عمر پچپن چھپن سال کی رہی ہوگی

دعوے کی تصدیق کی کہ "گئودان" انہیں کا کیا ہوا اُردو ترجمہ ہے۔ اس وقت بھی گئودان کے پہلے ایڈیشن کی اشاعت کی تاریخ کا صحیح علم نہ ہونے کی وجہ سے میرا یہی خیال رہا کہ پریم چند نے ممکن ہے بستر مرگ پر اس ترجمے کو سُن کر کچھ اصلاحیں دی ہوں۔ ہندی 'گو دان' جون 1926ء میں شائع ہوا۔ پریم چند کی جان لیوا بیماری کا سلسلہ جون 1936ء سے شروع ہو گیا تھا۔ 8 اکتوبر 1936ء کو ان کا انتقال ہو گیا۔

1977ء میں ڈاکٹر جعفر رضا کا مقالہ "پریم چند فن اور تعمیرِ فن" کے نام سے پہلی بار شائع ہوا۔ پریم چند کے اس عقیدت مند نے اس میں میرے علاوہ دیا نرائن نگم اور سحر ہنگامی سب کے بیانات سے اختلاف کیا۔ مثلاً نگم کے اس جملے پر کہ "اس کا (گو دان کا) اردو ترجمہ سحر صاحب کی امداد سے شائع ہوگا"۔ یہ تنقید کی "کہ یہاں نگم نے سحر سے ترجمہ کرانے کا ذکر نہیں کیا ہے بلکہ صرف ان کی "امداد" کا حوالہ دیا ہے۔ لیکن اس سے یہ سوالیہ نشان لگ جاتا ہے کہ سحر نے گئودان کی اشاعت میں کس طرح کی مدد کی"۔ (ص 261)۔ اسی طرح ڈاکٹر جعفر رضا نے ویریندر پرشاد سکسینہ صاحب کے مراسلے میں سحر ہنگامی کے اقتباس کے بارے میں اپنے شبہ کا اظہار کیا اور اختر حسین رائے پوری کے نام ایک مکتوب سے (جو پریم چند نے 27 فروری 1936ء کو لکھا تھا) اور جس میں 'گو دان' اور 'گئودان' دونوں ناموں سے اس ناول کو یاد کیا ہے یہ نتیجہ نکالا کہ پریم چند کا ہندی ناول ان کی زندگی ہی میں چھپ گیا تھا اور 'گئودان' کا مسودہ بھی انھوں نے اپنی زندگی میں تیار کر لیا تھا۔

پریم چند صدی کے بھوپال سمینار میں' جو نومبر 1979ء میں مدھیہ پردیش اردو اکادمی کی جانب سے منعقد کیا گیا تھا اتفاق سے جعفر رضا اور میں دونوں موجود تھے اور پریم چند کے صاحبزادے امرت رائے بھی' جنھوں نے ایک جلسے کی صدارت کی تھی۔ انھوں نے 'گو دان' اور 'گئودان' کی ہماری بحث کو بہت دلچسپی سے سنا ہم دونوں مقالہ نگار اپنی اپنی سابقہ تحقیق پر اضافہ کیے بغیر دیر تک بحث میں الجھے رہے۔ میرا خیال تھا کہ جعفر رضا محض وکالت سے کام لے رہے ہیں۔ ان کا خیال تھا کہ محض داخلی اور لسانی شہادتوں سے یہ مسئلہ حل نہیں ہوتا۔ پریم چند کے خطوط کی خارجی شہادتوں کی انھوں نے تاویلات کر لی تھیں۔ نگم کے لفظ "امداد" کے معنی بھی سیاق سباق سے علاحدہ کر کے اپنے مطابق نکال لیے تھے۔ وہ کسی طرح 'گئودان' کو ترجمہ تسلیم کرنے پر تیار نہیں تھے اس لیے کہ اس طرح متفقہ طور پر تسلیم شدہ اُردو کا بہترین ناول ان کے

ہاتھ سے نکل جاتا ہے اور اس کے ساتھ ان ناقدین کرام کا بھرم جو اسی کا کھاتے اور گاتے رہے۔
امرت رائے سے پوچھا گیا کہ وہ اس معاملے میں کیا کہتے ہیں۔ انھوں نے نہایت ایمان داری سے کہا
کہ میں اس وقت بہت چھوٹا تھا۔ صرف اس قدر یاد پڑتا ہے کہ پریم چند کی میز پر ایک کاپی پیڈ لال
روشنائی سے اُردو میں "گئو دان" لکھا ہوا دیکھا تھا۔ ــــــــــ ان کے اس معصوم بیان کو
پریم چند کے پرستاروں نے اپنے لئے کافی سمجھا اور بہت دنوں تک اس شہادت کی دھوم رہی۔
مجھ سے مطالبہ رہا کہ جب تک مزید خارجی شواہد فراہم نہ کردوں مقدمہ کا فیصلہ نہیں کیا جاسکتا۔
پریم چند کے بھوپال سمینار کا ایک فائدہ یہ ضرور ہوا کہ وہاں کے محققین میں بحث چل نکلی۔
بحث اگر تحقیقی انداز کی ہو تو دروازے خود بخود کھلنا شروع ہو جاتے ہیں۔ بھوپال سے واپسی پر
ہفتہ عشرہ کے اندر مجھے ڈاکٹر سید حامد حسین کا خط ملا کہ عبدالقوی دسنوی صاحب کے ذخیرے میں
'زمانہ' کے پرانے شماروں پر نظر ڈالی تو حسب ذیل اطلاع 'گئو دان' کے بارے میں ملی جس سے
اس کے بارے میں آپ کے نقطۂ نظر کی تائید ہوتی ہے۔ جنوری 1937ء کے شمارے میں صفحہ
73 پر "علمی خبریں اور نوٹ" کے ذیل میں یہ درج ملا۔

"منشی صاحب کے قریب قریب تمام قصے اور ناول اُردو زبان میں منتقل ہو چکے ہیں۔
البتہ ان کا آخری ناول 'گئو دان'[1] جو اُن کی وفات سے چند ہفتے پہلے شائع ہوا ہے
ابھی تک اُردو میں منتقل نہیں ہوا ہے۔ مسز پریم چند صاحبہ اور ان کے صاحبزادے
اس کو اُردو میں شائع کرنے کا ارادہ رکھتے ہیں اور اس کے لیے ایڈیٹر 'زمانہ' کی
معرفت لائق مترجم کی تلاش میں ہیں۔ جو صاحب اس خدمت کو اپنے ذمہ لینا پسند
کریں وہ ایڈیٹر 'زمانہ' کان پور کو اپنی شرائط سے مطلع کریں۔"

---

1 :۔ دیکھئے دیا نرائن نگم یہاں بھی ہندی 'گو دان' کو 'گئو دان' لکھ رہے ہیں جس کے اُردو مترجم کی
ان کو تلاش ہے۔ دراصل عام ہندی والوں میں بھی 'گئو دان' ہی زیادہ فصیح ترکیب ہے۔ پریم چند کا
خیال تھا کہ وہ ہندی ناول کا یہی نام رکھیں لیکن ایک دوست کے مشورے پر انھوں نے سنسکرت کی
ترکیب کو ہندی کے لیے ترجیح دی۔ لیکن اُردو کے لئے 'گئو دان' ہی مناسب سمجھا۔ ایک اور سبب یہ
بھی تھا کہ اُردو میں 'گودان' کے غلط تلفظ سے ذم کا پہلو نکلتا ہے۔

واہ ری وفاداری بہ شرطِ استواری! مقدمہ اس مختتم شہادت پر بھی ختم نہیں ہوا۔ اپریل 1980ء میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبہ اُردو نے پریم چند پر ایک سیمنار کا اہتمام کیا۔ مجھے اس کے ایک جلسے کی صدارت سونپی گئی۔ پریم چند کے پریمیوں میں وہاں ڈاکٹر جعفر رضا اور ڈاکٹر قمر رئیس بھی موجود تھے۔ میں نے اپنی صدارتی تقریر میں 'گئودان' کے ترجمہ ہونے کی اس نئی شہادت کا تذکرہ کرتے ہوئے اپنی اس بات کو دہرایا کہ اس نئے ثبوت کی موجودگی میں اب کسی شبہ کی گنجائش باقی نہیں رہتی کہ 'گئودان' اُردو میں پریم چند کی تصنیف نہیں بلکہ ترجمہ ہے جسے سحر ہنگامی (ان کے قدیم مترجم) نے معاوضہ لے کر ان کے انتقال کے بعد کیا ہے۔ ڈاکٹر جعفر رضا نے سحر ہنگامی کی کردار کُشی کرتے ہوئے ناقابلِ اعتماد بلکہ جوٹک کہا۔ اُنھوں نے اہلِ بھوپال کی فراہم کردہ تازہ معلومات سے اغماز کرتے ہوئے اپنی تصنیف "پریم چند: فن اور تعمیرِ فن" کے نئے ایڈیشن (1980ء) میں اپنی بحث کی پرانی ڈگر قائم رکھی۔ اس بار اُن کی زد پر 'زمانہ' کے موقر ایڈیٹر اور پریم چند کے جگری دوست دیا نرائن نگم تھے۔

"پریم چند ادبیات" کے بعض دیگر مباحث کی طرح گئودان کے متعلق غلط فہمیوں کی ابتدا منشی دیا نرائن نگم کے بیانات سے ہوتی ہے۔"

(ص 260)

ان کے خیال میں 'زمانہ' کی یہ خبر بھی اسی قسم کا بیان ہے! حالانکہ رہ اردو 'گئو دان' کے پریم چند کے انتقال سے پہلے موجودگی کی شہادت بھی اُنھیں کے بیانات سے فراہم کرتے ہیں! اور "مترجم کی تلاش" اور "سحر صاحب کی امداد" سے اُردو ترجمہ شائع ہونے والے بیانات میں تضاد دیکھتے ہیں!

جعفر رضا مقدمہ ہار چکے تھے۔ ڈاکٹر قمر رئیس کو اس بات کا اچھی طرح اندازہ ہو گیا۔ لہٰذا سیمنار کے اختتام پر اُنھوں نے نہایت جذباتی انداز میں مجھ سے اپیل کی کہ میں پریم چند کو دس برس سے ادبی عدالت کے کٹہرے میں کھڑا کیے ہوئے ہوں اور اب جب کہ پریم چند صدی کی تقریبات منائی جا رہی ہیں، میرے لیے یہ کہاں تک مناسب ہے۔ میرے پاس اس کا جواب اس کے سوا کچھ اور نہیں تھا کہ میں خود پریم چند کا قدیمی پرستار ہوں، میں نے ان کی افسانہ نگاری پر ایم۔ اے کا مقالہ 1941ء میں لکھا جس وقت پریم چند پر اُردو میں لکھنے والوں کی تعداد بہت کم تھی، لیکن میں نے اس بحث کو محض علمی دیانت کے تقاضوں سے مجبور ہو کر اٹھایا ہے۔

میری اس علمی دیانت کی گونج دُور دُور پہنچی۔ 8 اگست 1981ء کی 'ہماری زبان' میں

ڈاکٹر عبدالستار دلوی نے 'گو دان' یا 'گئو دان' کے عنوان سے لکھا۔

"پریم چند کا مشہور ناول 'گئو دان' ڈاکٹر مسعود حسین خاں صاحب کی تحقیق کے مطابق تصنیف نہیں بلکہ اردو ترجمہ ہے (مضامین مطبوعہ 'ہماری زبان' 15 دسمبر 1970ء تا 15 جون 1971ء)۔ یہ سلسلہ مضامین بعض اُردو دوستوں کو پسند نہیں آیا۔ لیکن امرِ واقعہ یہ ہے کہ تحقیق میں نہ ہی ذاتی پسند و ناپسند کو دخل ہوتا ہے اور نہ ہی احباب کی۔ یہاں صرف حقیقت کی تلاش ہوتی ہے۔ گو دان ہندوستانی ادب (Indian Literature) کا ایک منفرد ناول ہے جس پر اُردو زبان والوں کو ناز تھا' مگر ڈاکٹر مسعود حسین خاں صاحب کی تحقیق کی روشنی میں اس کی اُردو میں حیثیت ہندی سے ترجمے سے زیادہ نہیں۔ لہٰذا یہ اعزاز اُردو کو نہیں بلکہ اس کا استحقاق صرف ہندی کو دیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں صاحب کا اس سلسلے میں ایک مضمون 'گو دان تا گئو دان' ہماری زبان یکم اور 8 مئی 1981ء کے شمارے میں شائع ہوا ہے جس میں انھوں نے جدید تحقیقات کی روشنی میں بحث کی ہے اور ماہرینِ پریم چند ڈاکٹر قمر رئیس اور ڈاکٹر جعفر رضا سے اختلاف کیا ہے جو 'گو دان' کو ہندی سے اُردو میں ترجمہ کی بجائے اُن کی اُردو تصنیف مانتے ہیں . . ."

میرا ذاتی خیال تھا کہ زمانہ جنوری 1937ء میں مترجم کی تلاش کے اعلان کے بعد یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچ گئی تھی کہ 'گو دان' کا اُردو ترجمہ خود پریم چند کا کیا ہوا نہیں ہے اور سحر ہنگامی کا اس سلسلے میں بیان صحیح ثابت ہو جاتا ہے۔ لیکن ڈاکٹر جعفر رضا کا اصرار ختم نہیں ہوا (ہوتا بھی کیسے؟) اس لیے بحث جاری رہی اور مقدمہ چلتا رہا۔

اب مجھے دو چیزوں کی تلاش ہوئی۔ ایک 'گئو دان' کے پہلے ایڈیشن کی اور دوسرے 'زمانہ' کے 1937ء کے بعد کے شماروں کی۔ اتفاق سے دونوں مولانا آزاد لائبریری (علی گڑھ مسلم یونیورسٹی) کے ذخائر میں مل گئے۔ ڈاکٹر جعفر رضا نے اپنی تصنیف کے ص 102 پر 'گئو دان' کے بارے میں لکھا ہے۔

"اُردو میں پہلی بار مکتبہ جامعہ دہلی سے 1937ء میں شائع ہوا۔"

یہ بیان گمراہ کن ہے اور پہلے ایڈیشن کو دیکھے بغیر غالباً اپنے نقطۂ نظر کی تائید کے طور پر

لکھا گیا ہے۔ 'گئودان' کے پہلے ایڈیشن کا ایک نسخہ مولانا آزاد لائبریری کے حبیب گنج کلکشن میں موجود ہے۔ اس پر تاریخ اشاعت 1939ء (مطابق 1314ھ) درج ہے۔ ناول کے نیچے نام "مصنفہ منشی پریم چند مرحوم" لکھا ہوا ہے (مطبوعہ جید برقی پریس' دہلی۔ تعداد صفحات 651' تعداد ابواب 36' قیمت 2/50)

اس کے ساتھ ہی 'زمانہ' فروری 1938ء کے شمارے میں "علمی خبریں اور نوٹ" کے صفحے پر اہتمام حجت کے لیے ایڈیٹر 'زمانہ' کی دی ہوئی یہ خبر ملی۔

"ہمارے دوست سحر ہنگامی نے منشی پریم چند آنجہانی کے آخری ناول 'گئودان'[1] کے اردو ترجمے کی خدمت اپنے ذمہ لے لی تھی لہٰذا آپ نے اس کا مکمل ترجمہ کر کے پبلشر کے سپرد کر دیا اور اب گئودان کا اُردو ایڈیشن جامعہ ملیہ دہلی سے شائع ہوگا"

مقدمہ اب گئودان ہی پر ختم نہیں ہو جاتا۔ سحر ہنگامی کا یہ دعویٰ کہ گئودان کے علاوہ چوگانِ ہستی' میدانِ عمل' گوشہ عافیت اور نرملا کو بھی انھوں نے اُردو کا قالب عطا کیا ہے میں صحیح سمجھتا ہوں۔ گوشہ عافیت کے سلسلے میں پریم چند کا یہ خط کافی ہے جو انھوں نے دیا نرائن نگم کو 1931ء میں لکھا تھا۔

"حضرت سحر کو میں نے 200 دینا طے کیا ہے' وہ راضی بھی ہو گئے۔ . . . راضی ہوں تو گوشۂ عافیت بھی کرا لوں"

چوگانِ ہستی کے بارے میں 'زمانہ' (ستمبر 1937ء جلد 69' شمارہ 3) کی یہ اطلاع ملاحظہ ہو۔

"پریم چند صاحب کے آخری ناول 'گئودان'[2] کے اردو ترجمے کے لیے عرصہ ہوا 'زمانہ' میں ایک نوٹ شائع ہوا تھا جس کے جواب میں کئی قابل اور مشہور احباب

---

1 یہ دیا نرائن نگم ہندی 'گو دان' کو مسلسل 'گئو دان' لکھتے ہیں۔ یہ غلطی پریم چند نے اپنے خطوط تک میں کی ہے۔ دراصل 'گو دان' کا انتخاب تہذیبی و لسانی روایت کے احترام کے طور پر ایک دوست کی تجویز پر انھوں نے ہندی ایڈیشن کے لیے کیا تھا۔ اُردو ہندی دونوں میں عام چلن 'گئودان' کا ہی ہے۔

2 یہ مراد ہندی 'گودان'

نے مستعدی اور کشادہ دلی سے اس خدمت کو انجام دینے کی خواہش ظاہر کی۔ ان معززین میں قابلیت کے لحاظ سے ایک سے ایک بڑھ کر تھے۔ مگر آخر قرعۂ فال مکرمی سحر ہنگامی کے نام پڑا۔ اس قسم کی خدمت خود منشی پریم چند صاحب اپنی حیات میں لے چکے تھے "چوگانِ ہستی" کا اُردو ترجمہ سحر ہنگامی صاحب ہی نے ہندی سے کیا تھا۔ گئو دان کا اُردو ترجمہ اب عن قریب مکمل ہو کر جامعہ ملیہ دہلی کے اہتمام سے شائع ہوگا۔"

یہ بات اب یقین سے کہی جا سکتی ہے کہ گوشۂ عافیت، چوگانِ ہستی اور گئودان اردو میں حضرت سحر کے کیے ہوئے ترجمے ہیں۔ ان کا یہ دعوٰی کہ میدانِ عمل، اور نرملا اور بہت سے قصوں کا اُردو قالب بھی اُنھیں کے رشحاتِ قلم کا نتیجہ ہیں کوئی وجہ نہیں کہ غلط ہو، ہر چند اس سلسلے میں ابھی خارجی شواہد کا انتظار ہے۔ پریم چند کی جانب سے اس سلسلے میں صرف ایک بات کہی جا سکتی ہے کہ چوں کہ یہ تمام ناولیں اور افسانے (باستثنائے گئودان) ان کی حیات میں شائع ہوئے ہیں۔ اس لیے ممکن ہے کہ ان کے مسودات پر اُنھوں نے ایک نظر ڈالی ہو۔ مزید یہ کہ چوں کہ اُردو، ہندی تہذیبی اعتبار سے دو زبانیں ہوتے ہوئے بھی بنیادی طور پر ایک زبان ہیں، اس لیے ان ناولوں اور افسانوں کے بہت سے حصّے (مثلاً مکالمات وغیرہ) ترجمہ نہیں بلکہ نقل لفظ ہونے کی وجہ سے پریم چند ہی کے یادگار ہیں۔

اُردو: مردم شماری کے آئینے میں

1981ء کی مردم شماری کی " زبان اور مذاہب " پر مشتمل جلد اب تک شائع نہیں ہو سکی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ریاست بہار کے اعداد و شمار جو پہلے ہی سے ہندی کے لیے تشویشناک تھے 1981ء کی مردم شماری میں بھوجپوری اور میتھلی کے خم ٹھوک کر میدان میں نکل آنے کی وجہ سے اور خستہ ہو گئے ہیں۔ 1961ء کی مردم شماری میں بہار کی کُل آبادی میں صرف 44.30 نے اپنی مادری زبان ہندی لکھائی تھی۔ 1971ء کی مردم شماری میں یہ گر کر 35.11 پہنچ گئی۔ 1981ء میں یقیناً بہار کی بولیوں کی لسانی انفرادیت کے پیش نظر یہ اور کم ہو گئی ہو گی۔ اس لیے اسے عوام کے سامنے پیش نہ کرنے ہی میں مصلحت سمجھی گئی۔

اُردو کے سلسلے میں اعداد و شمار کی دھاندلی عرصۂ دراز سے جاری ہے۔ مردم شماری کے وقت ہر شہری کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ اپنی مادری زبان جس زبان یا بولی کو چاہے درج کرا سکتا ہے اور اندراج کرنے والوں کا یہ فرض ہے کہ مادری زبان لکھتے وقت دیانت سے کام لے، لیکن ایسا ہوتا نہیں ہے، خاص کر دیہات کے رہنے والوں کا اس اختیار کو اکثر سیاسی مصلحتوں کی بناء پر سلب کر لیا جاتا ہے۔ 1881ء سے ہندوستان کی مردم شماری کی رپورٹوں میں لوگوں کی مادری زبان کا اندراج ہوتا آیا ہے۔ 1911ء کی مردم شماری سے ان کی تفصیلات باقاعدہ جدولوں کی شکل میں شائع کی جاتی رہی ہیں۔ مادری زبانوں کی فہرست میں صرف مستند زبانیں ہی شامل نہیں ہوتیں۔ اکثر لوگ غیر معروف بولیوں تک کو اپنی مادری زبان لکھواتے ہیں۔ بعضوں نے یہ شرف، ہر مردم شماری میں، سنسکرت کو بخشا ہے۔ 1971ء کی مردم شماری میں 2,212 اشخاص نے

اسے اپنی مادری زبان درج کرایا ہے۔ اور انگریزی کو مادری زبان درج کرانے والوں کی تو ہمیشہ
خاصی تعداد رہی ہے۔ البتہ بے چاری اُردو کے ساتھ ان تمام رپورٹوں میں کچھ نہ کچھ لطیفۂ سنگین
ہوتا آیا ہے۔ غلام ہندوستان میں بھی اور آزاد ہندوستان میں بھی! اس ستم ظریفی کی بنیاد لفظ
'ہندوستانی' رہا ہے۔ خدا رحمت کرے اس مشیر پر جس نے زبان کے اس نام کو مردم شماری
میں رائج کیا۔ آج یہ ہماری زبان سے کمبل بن کر لپٹ گیا ہے اور اس زبان پر کمبل ڈالنے والوں نے
1961ء تک اسے من مانے طور پر استعمال کیا ہے۔ مثلاً اتر پردیش کے ذکر اس کی علاقائی سالمیت
1911ء تا حال برقرار رہی ہے) اعداد و شمار کی جدولیں دیکھئے تو معلوم ہوگا کہ اُردو 'ہندوستانی'
کی لپیٹ میں کس طرح رہی ہے 1961ء کی مردم شماری میں جب یہ اس کے چکر سے نکلی تو
اُردو بولنے والوں کی تعداد کہاں سے کہاں پہنچ گئی 1911ء کی مردم شماری میں ہندی اور
اُردو کے اعداد و شمار حسبِ ذیل تھے۔

ہندی :- 43, 765, 659.

اُردو :- 4, 095, 728.

1921ء ۔ 1931ء اور 1951ء میں جب "ہندوستانی" کی پخچر لگادی گئی تو نقشہ
حسبِ ذیل ہو گیا (1941ء میں جنگ عظیم دوم کی وجہ سے مردم شماری نہیں ہوئی تھی۔)

	1921ء	1931ء	1951ء
ہندی	×	×	50,454,217
ہندوستانی	46, 389, 073	49,456,327	6, 742, 938
اُردو	×	×	4, 300,425

دوسرے الفاظ میں آزادی کے بعد جب 'ہندوستانی' کا طلسم ٹوٹا اور 'اُردو' 'ہندی'
کا جداگانہ حقِ انتخاب دیا گیا تو ہندوستانی میں 37 . 86 فیصد کی یک لخت کمی ہو گئی۔ 1961ء
کی مردم شماری سے اس کا مقابلہ کر کے بین السطور پڑھیے تو معلوم ہوگا کہ 1951ء کی مردم شماری
میں 'ہندوستانی' کو مادری زبان لکھوانے والوں کی بڑی تعداد اُردو بولنے والوں کی تھی جو قومی
یک جہتی کی تھپکی یا دھمکی میں آ گئے تھے۔ 1961ء کی مردم شماری کے مطابق اتر پردیش میں تینوں
زبانوں (یا ناموں) کے تحت اعداد و شمار حسبِ ذیل ہیں۔

ہندی	62,442,731	23.76 فیصد اضافہ
اُردو	7,891,710	83.51 فیصد اضافہ
ہندوستانی	100,530	98.51 فیصد کمی

اس طرح 1951ء میں 67 لاکھ 'ہندوستانی' لکھوانے والوں کی تعداد 1961ء میں گھٹ کر صرف ایک لاکھ رہ جاتی ہے۔ 1951ء کی مردم شماری میں 'ہندوستانی' نام خاص طور پر ایسی ریاستوں کے لسانی اعداد و شمار میں ملتا ہے' جہاں اس کی زد بیشتر اُردو پر پڑتی ہے۔ مثلاً اترپردیش۔ آندھرا پردیش۔ میسور (کرناٹک) مدراس (تامل ناڈو) اور جموں و کشمیر۔ ان تمام ریاستوں میں اُردو بولنے والوں نے 1951ء کی مردم شماری کے وقت (نیک نیتی کے ساتھ) دھوکا کھایا تھا اور اُردو' ہندوستانی میں تقسیم ہو گئے تھے۔ 1961ء کی مردم شماری کے وقت جب ہوش آیا تو ہر ریاست میں ان کی تعداد میں حیرت انگیز اضافہ ہوا جس کی شرح اس طرح ہے۔

1.	اترپردیش	83.51 فیصد
2.	آندھرا پردیش	59.64 فیصد
3.	بہار	54.79 فیصد
4.	مدھیہ پردیش	100.99 فیصد
5.	میسور	131.76 فیصد
6.	راجستھان	226.37 فیصد
7.	گجرات	50.10 فیصد
8.	تمل ناڈو	44.21 فیصد
9.	مہاراشٹر	31.01 فیصد
10.	اڑیسہ	33.88 فیصد

1961ء کی مردم شماری میں اُردو کے اعداد و شمار کی یہ بازیافت ادنیٰ سا کرشمہ ہے اردو والوں کے لسانی شعور کا اُردو ہندوستانی کے ہم رنگ دام سے اُردو کے باہر نکل آنے کا۔

1961ء کی مردم شماری کے مطابق اردو کے اعداد و شمار

1961ء کی مردم شماری کے مطابق ہندوستان میں اردو بولنے والوں کی مجموعی تعداد ——

دو کروڑ تینتیس[53] لاکھ تیئیس[23] ہزار پانچ سو اٹھارہ (2, 33, 23, 518) تھی۔ اس مردم شماری کی رو سے اردو ملک کی چھٹی زبان تھی، دستورِ ہند کے آٹھویں شڈول میں دی ہوئی چودہ زبانوں کو مادری زبان لکھوانے والوں کی جدول حسبِ ذیل ہے۔

نمبر	زبان	تعداد
1	ہندی	13,34,35,360
2	تلگو	3,76,68,132
3	بنگالی	3,38,88,939
4	مراٹھی	3,52,86,771
5	تامل	3,05,62,706
6	اُردو	2,33,23,518
7	گجراتی	2,03,04,464
8	کنڑ	1,74,15,827
9	ملیالم	1,70,15,782
10	اڑیا	1,57,19,398
11	پنجابی	1,09,50,826
12	آسامی	68,03,465
13	کشمیری	19,56,115
14	سنسکرت	2,544

(نوٹ: سندھی اس وقت تک آٹھویں شڈول میں شامل نہیں ہوئی تھی۔ اُس کے بولنے والوں کی تعداد 13, 71, 932 تھی)

ہندوستان میں اردو : ریاستی سطح پر

نمبر	ریاست	تعداد
1	اتر پردیش	78,91,714
2	بہار	41,49,245
3	مہاراشٹر	27,25,737

4	آندھرا پردیش	[illegible]5,53,752
5	میسور	20,34,482
6	مغربی بنگال	8,52,947
7	مدھیہ پردیش	8,40,185
8	تامل ناڈو	6,15,503
9	گجرات	5,94,670
10	راجستھان	5,09,673
11	اڑیسہ	2,12,991
12	ہریانہ	2,05,909
13	ریاست دہلی	1,53,25[illegible]

ہندوستان میں اردو بحیثیت ثانوی زبان

	ہندوستان	20,05,582
1	پنجاب (مع ہریانہ)	4,44,079
2	اترپردیش	3,46,609
	آندھرا پردیش	2,49,583
4	جموّں وکشمیر	2,10,093
5	میسور	99,330
6	مہاراشٹر	89 763
7	مغربی بنگال	76,832
8	دہلی	60,605
9	گجرات	59,542
10	راجستھان	45,132
11	مدھیہ پردیش	36,927
12	تامل ناڈو	35,767

اردو کے سب سے آباد اضلاع تعداد کے لحاظ سے

1	پورنیا (بہار)	9,66,610
2	مراد آباد (اتر پردیش)	6,55,268
3	حیدر آباد (آندھرا پردیش)	5,53,939
4	دربھنگہ (بہار)	5,12,290
5	سہارن پور (اتر پردیش)	4,51,114
6	میرٹھ (اتر پردیش)	4,50,712
7	بمبئی (مہاراشٹر)	4,01,616
8	بجنور (اتر پردیش)	3,88,515
9	مظفر پور (بہار)	3,75,083
10	بستی (اتر پردیش)	3,50,135
11	بریلی (اتر پردیش)	3,28,231
12	موتی ہاری (بہار)	3,09,874
13	رام پور (اتر پردیش)	3,04,112

اردو کے سب سے آباد اضلاع بہ لحاظ تناسب آبادی

1	رام پور (اتر پردیش)	45 فیصد
2	پورنیا (بہار)	40 فیصد
3	دربھنگہ (بہار)	39 فیصد
4	مراد آباد (اتر پردیش)	33 فیصد
5	بجنور (اتر پردیش)	33 فیصد
6	سارن (بہار)	30 فیصد
7	حیدر آباد (آندھرا پردیش)	30 فیصد
8	سہارن پور (اتر پردیش)	29 فیصد

9 : شاہ آباد (بہار)	28 فیصد
10 : چمپارن (بہار)	28 فیصد
11 : سنگ بھوم (بہار)	28 فیصد
12 : کولار (میسور)	28 فیصد
13 : بیدر (میسور)	26 فیصد

اتر پردیش میں اردو (بہ تناسب ہندی)

کل اردو آبادی : 78 , 91 , 714 (14 فیصد)

ضلع وار تقسیم

1 : مرادآباد	6,55,268	33 فیصد
2 : سہارن پور	4,51,114	29 فیصد
3 : میرٹھ	4,50,712	17 فیصد
4 : بجنور	3,88,515	33 فیصد
5 : بستی	3,50,135	13 فیصد
6 : بریلی	3,28,231	22 فیصد
7 : رام پور	3,04,112	45 فیصد
8 : گونڈہ	2,90,058	14 فیصد
9 : مظفرنگر	2,56,720	18 فیصد
10 : اعظم گڑھ	2,56,452	11 فیصد
11 : لکھنؤ	2,33,162	18 فیصد
12 : الٰہ آباد	2,26,327	9 فیصد
13 : سیتاپور	2,10,230	13 فیصد
14 : بارہ بنکی	2,02,518	15 فیصد
15 : بہرائچ	2,01,439	13 فیصد

16 : بدایوں	1,79,423	13 فیصد
17 : کان پور	1,78,607	8 فیصد
18 : وارانسی	1,78,258	8 فیصد
19 : بلند شہر	1,74,419	10 فیصد
20 : فیض آباد	1,49,386	9 فیصد
21 : گورکھ پور	1,45,154	6 فیصد
22 : شاہجہاں پور	1,39,161	12 فیصد
23 : دیوریا	1,33,941	6 فیصد
24 : فرخ آباد	1,22,227	9 فیصد
25 : لکھیم پور کھیری	1,19,574	10 فیصد
26 : آگرہ	1,18,862	7 فیصد
27 : علی گڑھ	1,15,233	7 فیصد
28 : پیلی بھیت	1,10,055	19 فیصد
29 : ہردوئی	1,05,432	7 فیصد
30 : جون پور	1,02,520	6 فیصد
31 : رائے بریلی	94,168	7 فیصد
32 : پرتاپ گڑھ	91,692	7 فیصد
33 غازی پور	91,290	7 فیصد
34 ایٹہ	91,110	7 فیصد
35 سلطان پور	89,320	7 فیصد
36 فتح پور	86,567	8 فیصد
37 اُناؤ	69,389	6 فیصد
38 نینی تال	63,402	8 فیصد
39 اٹاوہ	51,178	4 فیصد

[باقی اضلاع میں پچاس ہزار سے کم]

بہار میں اُردو (بہ تناسب ہندی)

کل اُردو آبادی 41,49,245 (10 فیصد)

ضلع وار تقسیم

	ضلع	آبادی	فیصد
1	پورنیا	9,66,610	40 فیصد
2	دربھنگہ	5,12,290	39 فیصد
3	مظفرپور	3,75,083	11 فیصد
4	چمپارن	3,09,874	28 فیصد
5	گیا	2,71,237	12 فیصد
6	مونگیر	2,34,914	8 فیصد
7	سارن	2,24,425	30 فیصد
8	سنتھال پرگنہ	1,99,498	16 فیصد
9	پٹنہ	1,95,453	9 فیصد
10	بھاگل پور	1,70,852	10 فیصد
11	ہزاری باغ	1,40,864	8 فیصد
12	سہرسہ	1,26,312	22 فیصد
13	شاہ آباد	1,23,345	28 فیصد
14	رانچی	87,271	14 فیصد
15	سنگ بھوم	71,588	28 فیصد
16	دھنباد	71,418	10 فیصد
17	پالامئو	68,211	7 فیصد

مہاراشٹر میں اُردو

کل اُردو آبادی 27,25,737 (10 فیصد)

ضلع وار تقسیم (بہ تناسب مراٹھی)

1 : بمبئی	4,01,616	10	فیصد
2 : اورنگ آباد	1,24,582	11	فیصد
3 : شولاپور	1,64,177	11	فیصد
4 : جلگاؤں	1,54,023	10	فیصد
5 : عثمان آباد	1,46,421	10	فیصد
6 : ناسک	1,34,379	8	فیصد
7 : اکولا	1,30,664	13	فیصد
8 : پربھنی	1,24,582	11	فیصد
9 : ناندیڑ	1,17,041	13	فیصد
10 : امراؤتی	1,13,190	10	فیصد
11 : بلڈانہ	1,01,001	10	فیصد
12 : پونا	98,170	4	فیصد
13 : رتناگری	93,433	5	فیصد
14 : بیڑ	90,302	9	فیصد
15 : احمد نگر	88,542	5	فیصد
16 : کولہاپور	73,195	5	فیصد
17 : سانگلی	71,772	7	فیصد
18 : تھانہ	71,389	5	فیصد
19 : ناگپور	70,754	6	فیصد
20 : دھولیا	68,338	12	فیصد
21 : یوٹ مل	61,494	7	فیصد
22 : کولابہ	55,969	5	فیصد

[باقی اضلاع میں پچاس ہزار سے کم]

آندھرا پردیش میں اُردو

کل اُردو آبادی 25,53,753 (12 فیصد بہ تناسب تلگو)

1 :	حیدرآباد	5,33,939	30 فیصد
2 :	کرنول	2,59,430	15 فیصد
3 :	گنتور	2,27,037	8 فیصد
4 :	اننت پور	1,66,811	11 فیصد
5 :	کڑپہ	1,65,869	13 فیصد
6 :	نیلور	1,38,791	7 فیصد
7 :	محبوب نگر	1,36,756	10 فیصد
8 :	چتوڑ	1,30,226	8 فیصد
9 :	میدک	1,26,634	11 فیصد
10 :	نظام آباد	1,13,353	11 فیصد
11 :	کرشنا	1,05,981	5 فیصد
12 :	عادل آباد	80,947	11 فیصد
13 :	نلگنڈا	77,028	5 فیصد
14 :	ورنگل	73,309	5 فیصد
15 :	کریم نگر	63,763	4 فیصد
16 :	کھمم	55,962	6 فیصد

[باقی اضلاع میں پچاس ہزار سے کم]

میسور میں اُردو

کل اُردو آبادی 20,34,482 (7 فیصد بہ تناسب کنڑ)

ضلع وار تقسیم

1 : گلبرگہ	2,39,900	21	فیصد
2 : بنگلور	2,39,434	16	فیصد
3 : دھارواڑ	2,48,678	14	فیصد
4 : بیجاپور	1,84,942	12	فیصد
5 : بیلگام	1,64,620	11	فیصد
6 : کولار	1,23,624	28	فیصد
7 : بیدر	1,16,708	26	فیصد
8 : رائے چور	1,11,382	12	فیصد
9 : میسور	88,989	6	فیصد
10 : بیلاری	87,423	11	فیصد
11 : کمٹوگا	83,288	11	فیصد
12 : تمکور	81,616	7	فیصد
13 : چترادرگا	74,725	9	فیصد
14 : شمالی کنارا	51,582	12	فیصد

[باقی اضلاع میں پچاس ہزار سے کم]

1971 کی مردم شماری کے مطابق اردو کے اعداد و شمار

1971ء کی مردم شماری کے مطابق بھی اردو ہندوستان کی چھٹی بڑی زبان ہے۔ اعداد و شمار کے اعتبار سے اس کا نمبر ہندی، تلگو، بنگالی، مراٹھی اور تمل کے بعد آتا ہے۔ اس کے بولنے والوں کی تعداد گجراتی، ملیالم، کنڑ، اڑیا، سمیا پنجابی اور کشمیری سے زیادہ ہے 1971ء کی مردم شماری کی رُو سے ملک میں اس کے بولنے والوں کی مجموعی تعداد 28,620,895 ہے۔ جو 1961ء کی تعداد 2,33,23,516 سے 53,97,377 زیادہ ہے۔ اس طرح دس سال کے عرصہ میں اُردو آبادی میں 8.14 فی صد اضافہ ہوا ہے۔

دستورِ ہند کے آٹھویں شیڈول میں دی ہوئی زبانوں میں اس کی درجہ بندی حسبِ ذیل ہے۔

1	ہندی	208,514,005
2	بنگالی	44,792,312
3	تلگو	44,756,923
4	مراٹھی	41,765,190
5	تمل	37,690,106
6	اُردو	28,620,895
7	گجراتی	25,865,012
8	ملیالم	21,938,760
9	کنڑ	21,710,649
10	اڑیا	14,108,443
11	پنجابی	19,863,198
12	کشمیری	2,495,487
13	سندھی	1,676,875
14	سنسکرت	2,212
15	انگریزی	191,595 (آٹھویں شیڈول سے باہر)

ہندوستان کی مختلف ریاستوں میں اُردو :

	ریاست	تعداد	فیصد بہ تناسب علاقائی زبانیں
1	اترپردیش	92,73,589	10.50
2	بہار	49,93,284	8.86
3	مہاراشٹر	36,61,896	7.26
4	آندھراپردیش	32,99,916	7.59
5	کرناٹک	26,36,688	9.0
6	مدھیہ پردیش	9,88,275	2.37
7	مغربی بنگال	9,50,363	2.14

8 : تمل ناڈو	7,59,607	1.84
9 : راجستھان	6,50,947	2.53
10 : گجرات	5,81,508	2.18
11 : دہلی	2,31,127	5.68

تجزیاتی اشارات

1 :- ان ریاستوں کی تناسب کے اعتبار سے درجہ بندی حسب ذیل ہے۔

1 : اترپردیش	10.50
2 : کرناٹک	9.0
3 : بہار	8.86
4 : آندھراپردیش	7.59
5 : مہاراشٹر	7.26
6 : دہلی	5.68

باقی ریاستوں میں اردو آبادی 1 تا 3 فیصد کے درمیان ہے۔

2:- کثرتِ آبادی کے لحاظ سے اردو آبادی کے دو حلقے بنتے ہیں۔

ا: اترپردیش، اور بہار کل آبادی 142,66,873

ب: آندھراپردیش، مہاراشٹر اور کرناٹک 95,98,440

3 :- اُردو ریاستِ جموں وکشمیر کی سرکاری زبان ہے۔ ہر چند وہاں اردو کو مادری زبان لکھوانے والوں کی تعداد کل 12,617 ہے۔ اس کے مقابلے میں کشمیری کو 19,57,817 اور پنجابی اور ہندی کو علی الترتیب 9,78,393 اور 22,328 اشخاص نے اپنی مادری زبان درج کرایا ہے۔

ہماچل پردیش میں اُردو کو دوسری سرکاری زبان کا منصب دیا گیا ہے۔ لیکن وہاں مادری زبان لکھوانے والوں کی کل تعداد 6,271 ہے

اُردو کے سب سے آباد اضلاع

(بہ لحاظ تعداد)

1	پورنیا (بہار)	1,167,417
2	مراد آباد	749,170
3	حیدر آباد	734,936
4	بمبئی	647,976
5	دربھنگہ	584,190
6	میرٹھ	544,936
7	سہارن پور	526,349
8	مظفر پور (بہار)	498,275
9	بجنور	482,292
10	بستی (اتر پردیش)	395,584
11	بریلی	392,1[illegible]
12	رام پور (اتر پردیش)	379,552
13	مظفر نگر (اتر پردیش)	356,027
14	گیا	330,375
15	اعظم گڑھ	309,960

[باقی اضلاع کی آبادی تین لاکھ سے کم ہے]

اتر پردیش میں اُردو

(کل اردو آبادی 92,73,589)

ضلع وار آبادی

ضلع	اردو	ہندی
1 : نینی تال	88,945	561,246
2 : بجنور	482,292	992,455
3 : مراد آباد	749.170	1,670,915
4 : بدایوں	181,566	1,463,603
5 : رام پور	379,552	481,786
6 : بریلی	392.137	1,366,637
7 : پیلی بھیت	130,896	576,052
8 : شاہجہانپور	150,823	1,117,971
9 : سہارنپور	526,349	1,494.949
10 : مظفر نگر	356,027	1,441,392
11 : میرٹھ	544,936	2,762,593
12 : بلند شہر	289,897	1,784.588
13 : علی گڑھ	148,385	1,958,025
14 : آگرہ	140,868	2,127,898
15 : ایٹہ	105,664	1,463,863
16 : فرخ آباد	130,824	1,424,105
17 : کان پور	275,760	2,641,910
18 : فتح پور	107,602	1,170,304
19 : الہ آباد	279,006	2,632,910
20 : کھیری	145,562	1,308,089
21 : سیتاپور	220,822	1,661,067
22 : ہردوئی	118,732	1,730,145
23 : لکھنؤ	269,288	1,295,734
24 : بہرائچ	230,610	1,409,671

ضلع	اردو	ہندی
25 : گونڈا	289,366	1.771,837
26 : بارہ بنکی	224,993	1,556,288
27 : فیض آباد	148,147	1,329,021
28 : بستی	395,589	2,703,660
29 : گورکھپور	158,910	2,546,416
30 : دیوریا	105,919	1,907,152
31 : اعظم گڑھ	309,960	1,544,018
32 : غازی پور	107,307	1,423,003
33 : واراناسی	236,470	2,582,759
34 : جون پور	97,322	1,907,152

[باقی اضلاع میں اُردو بولنے والوں کی تعداد ایک لاکھ سے کم ہے]

بہار میں اُردو

کل اُردو آبادی 49,93,284

ضلع وار آبادی

ضلع	اردو	ہندی
1 : پٹنہ	218,422	3.310.015
2 : گیا	330,375	4.117,881
3 : شاہ آباد	171,390	3,754,482
4 : سرن	199,012	4,075,520
5 : چمپارن	296,734	3.209,699
6 : مظفرپور	496,275	4,334.858

7 : دربھنگہ	584,190	4,640,151
8 : منگھیر	289,529	3,547,530
9 : بھاگل پور	225,684	1,803,076
10 : سہرسہ	207,192	2,126,344
11 : پُرنیا	1,167,417	2,389,067
12 : سنتھال پرگنہ	225,914	1,363,865
13 : ہزاری باغ	185,161	2,532,014
14 : دھنباد	117,454	844,736

مہاراشٹر میں اُردو

کل اردو آبادی 36,61,896

ضلع	اردو	ھندی
1 : بمبئی (گریٹر)	617,976	2,507,478
2 : تھانہ	118,572	1,745,537
3 : رتناگری	101,617	1,869,415
4 : ناسک	200,615	2,056,523
5 : جل گاؤں	175,515	1,812,703
6 : احمد نگر	114,744	2,036,674
7 : پونا	125,870	2,689,772
8 : شولاپور	196,841	1,618,132
9 : اورنگ آباد	181,333	1,490,558
10 : پربھنی	265,325	1,245,145
11 : بیٹر	121,895	1,115,985

12 : ناندیڑ	155,012	1,030,931
13 : عثمان آباد	187,346	1,588,990
14 : بلڈانہ	125,853	1,041,916
15 : اکولہ	172,400	1,157,351
16 : امراوتی	154,569	1,145,138

آندھرا پردیش میں اُردو

کل اردو آبادی 32,99,916

ضلع وار تقسیم

ضلع	اردو	تلگو
1 : کرشنا	129,668	325,119
2 : گنتور	263,344	2,530,272
3 : کڑپہ	206,450	1,353,338
4 : اننت پور	208,354	1,652,842
5 : کرنول	294,950	1,545,556
6 : محبوب نگر	168,710	1,622,065
7 : حیدرآباد	134,936	1,681,662
8 : میدک	164,162	1,201,771
9 : نظام آباد	151,862	1,028,042
10 : عادل آباد	105,789	819,774

کرناٹک میں اُردو

کل اُردو آبادی 26,36,688

ضلع وار تقسیم

ضلع	اردو	کنڑ
1 : بنگلور	348,861	1,705,243
2 : بلگام	190,312	1,619,784
3 : بلاری	114,367	823,594
4 : بیدر	153,410	422,022
5 : بیجاپور	217,352	1,633,664
6 : چترادرگا	105,196	1 036,296
7 : دھاڑوار	289,409	1,875,919
8 : گلبرگہ	299,427	1,157,342
9 : کولار	153,999	368,420
10 : میسور	125,781	1,735,104
11 : رائچور	145,343	-------
12 : شموگا	119,897	-------
13 : تمکور	104,621	-------

مسلم آبادی اور اُردو آبادی کا تناسب

	مسلم آبادی	اُردو آبادی
1 : اترپردیش	13,696,533	92,73,589

2 : بہار	7,594,173	49,93,284
3 : مہاراشٹر	4,233,023	36,61,896
4 : آندھراپردیش	3,520,166	32,99,916
5 : کرناٹک	3,113,298	26,36,688

تجزیاتی اشارات

اُردو کے اعداد و شمار میں مردم شماری کے اہلکار جو دھاندلی کرتے آئے ہیں اس کا مظاہرہ 1971ء کی مردم شماری میں بھی موجود ہے۔

1: اتر پردیش میں مسلمانوں کی آبادی ایک کروڑ، چھتیس لاکھ سے اُوپر دکھائی گئی ہے جبکہ اُردو بولنے والی آبادی کی کل تعداد 92 لاکھ، تہتر ہزار درج کی گئی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ تقریباً دس لاکھ مسلمانوں نے اپنی مادری زبان اردو کے بجائے ہندی لکھوائی ہے۔ جس کا امکان بہت کم ہے۔ یہ مردم شماری کے اہل کاروں کی کارگزاری ہے جو مذہب کے خانے میں نام کی وجہ سے تو دھوکا نہ دے سکے، لیکن زبان کے خانے میں دیہات میں رہنے والے مسلمانوں کو دھوکا دے کر اردو کے بجائے ہندی کا اندراج کر دیا گیا ہے۔

2: ریاست بہار میں مسلمانوں اور اُردو بولنے والوں کے اعداد و شمار میں تقریباً 26 لاکھ کا فرق ہے۔ مسلم آبادی 7,594,173 ہے۔ جبکہ اردو آبادی کا اندراج 49,93,284 کیا گیا ہے۔ یہاں بھی 'سر شماری' کا وہی فریب ہے یعنی بہت سے اُردو والوں کے سر قلم کیے گئے ہیں یہ عمل دیہات کی مردم شماری میں بہت کیا جاتا ہے۔ مذہب کے معاملے میں ہر خاندان محتاط رہتا ہے۔ جبکہ زبان کے معاملے میں مردم شماری کے کارکنان زیادہ آسانی سے دھوکا دے دیتے ہیں۔ بلکہ اکثر دیکھنے میں آیا ہے پہلے سے مادری زبان کے خانے میں ہندی لکھ لی جاتی ہے۔

3: مہاراشٹر میں ہندی ریاستوں کے برعکس مسلم اور اُردو آبادی میں تفاوت صرف 5 لاکھ کا ملتا ہے، وجہ ظاہر ہے کسی اُردو بولنے والے کو مراٹھی کے زمرے میں رکھنا ہندی کے زمرے میں رکھنے سے زیادہ دشوار ہے۔ ہندی کے علاقے میں 'دام ہمرنگ زمیں' ہے۔ اس لیے ان پڑھ دیہاتی کو فریب

آسانی سے دیا جا سکتا ہے۔

4:- یہی صورتِ حال کرناٹک کے اعداد و شمار میں ملتی ہے، جہاں مسلم اور اُردو آبادی میں تفاوت 5 لاکھ کا ملتا ہے۔ مراٹھی کے سلسلے میں جو اوپر کہا جا چکا ہے وہی کنٹر کے بارے میں صادق آتا ہے۔ دونوں ریاستوں میں اُردو کو معدوم بنانے کا جذبہ بھی اس قدر شدید نہیں ملتا جتنا کہ ہندی کی ریاستوں میں پایا ہے۔ کنٹر اُردو سے بالکل مختلف زبان ہے۔ اس لیے اس ریاست کے جن اُردو بولنے والوں نے اسے اپنی مادری زبان لکھوایا ہے وہ وہ ہیں جو گھروں میں دکنی اُردو بولتے ہیں۔ لیکن جن کی تہذیبی و تعلیمی زبان کنٹر بن چکی ہے

5:- آندھرا پردیش میں یہ تفاوت گھٹ کر دو لاکھ رہ جاتا ہے جس کا مطلب یہ ہوا کہ اُردو والوں کا لسانی انفرادیت کا شعور یہاں زیادہ بیدار ہے۔

6:- مجموعی طور پر قیاس کیا جا سکتا ہے کہ جب کہ مہاراشٹر اور کرناٹک میں اُردو کے اعداد و شمار میں بہت کم گڑبڑ کا امکان ہے، اتر پردیش اور بہار میں ہم بآسانی 15 تا 20 فیصد تک اُردو آبادی کے اعداد و شمار میں اضافہ کر سکتے ہیں۔

1981ء کی مردم شماری کی زبانوں اور مذاہب پر مشتمل جلد ابھی تک شائع نہیں کی گئی۔ جیسا کہ اس مضمون کی ابتدا میں اشارہ کیا گیا ہے، سرکار ریاست بہار کے ہندی کے اعداد و شمار سے مطمئن نہیں ہے اس لیے کہ بھوج اور میتھلی جیسی بولیوں کی بدولت ہندی کے اعداد و شمار ایک اقلیتی زبان کے اعداد و شمار ہو گئے ہیں۔ دیکھنا ہے کہ ریاست حق بات کو کب تک چھپا سکے گی۔ اس لیے کہ ستیم ایو جیتے!